



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

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

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 15.4

The Art and Science of Television



Москва
2019

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 15.4, 2019

Научный журнал

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

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4

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

Публикуется с 2004 г. Издается с 2004 г.

Входит в РИНЦ, включен в DOAJ, КиберЛенинку и в ERIH PLUS.

Миссия

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

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

Published since 2004.

It is included in Russian Science Citation Index, DOAJ, CiberLeninka and ERIH PLUS.

Mission

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

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

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2019

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

Председатель редакционно-экспертного совета

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

Главный редактор

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

Члены редакционной коллегии

- Григорий Рафаэлевич Консон — научный редактор, редактор, доктор искусствоведения, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
- Ольга Борисовна Хвоина — ответственный секретарь, редактор, кандидат искусствоведения, профессор, советник при ректорате по научной работе и международному сотрудничеству, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Игорь Вениаминович Беленький — редактор, доцент, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Елена Анатольевна Богатырева — доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Елена Сергеевна Еркина — начальник отдела научно-технической информации, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Татьяна Михайловна Лукова — дизайнер, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Марина Фролова-Уолкер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

Редактор и переводчик

- Антон Аркадьевич Ровнер — переводчик, PhD, кандидат искусствоведения, преподаватель, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, Россия

Члены редакционно-экспертного совета

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

- Антон Анатольевич Деникин — кандидат культурологии, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Маргарита Николаевна Ермишева — кандидат искусствоведения, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Елена Анатольевна Есина — кандидат педагогических наук, доцент, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Артем Николаевич Зорин — доктор филологических наук, профессор, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия
- Ярослав Юрьевич Кемниц — кандидат искусствоведения, доцент, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Людмила Борисовна Ключева — доктор искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, Москва, Россия
- Ольга Александровна Лавренова — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия
- Наталья Новак — PhD, Университет имени Мартина Лютера, Халле, Германия
- Андрей Максович Райкин — шеф-редактор службы информационного вещания телеканала «Россия-Культура», руководитель творческих мастерских на факультете журналистики Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия
- Екатерина Викторовна Сальникова — доктор культурологии, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
- Сергей Всеволодович Стахорский — доктор искусствоведения, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Олеся Витальевна Строева — кандидат философских наук, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Григорий Яковлевич Тульчинский — доктор философских наук, профессор, Высшая школа экономики, Санкт-Петербург, Россия
- Елка Чернокожева — Dr. phil. habil., соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации исследователей культуры (ERICarts Network), Кельн, Германия
- Андрей Михайлович Шемякин — кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков России, Москва, Россия

Chairman of the Editorial Council Board

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

Editor-in-Chief

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

Editorial Board

- Grigoriy Konson—Scientific Editor, Editor, D.Sc. (in Art History), Professor, National Research University “Higher School of Economics,” Moscow, Russia
- Olga Khvoina—Executive Secretary, Editor, PhD (in Art History), Professor, Rector’s Advisor for Academic and International Affairs, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Igor Belenky—Editor, Associate Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Elena Bogatyreva—D.Sc. (in Philosophy), Professor, Vice-Rector for Research, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Marina Frolova-Walker—PhD (in Art History), Professor, Cambridge University, Cambridge, United Kingdom
- Tatiana Lukova—Designer, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Elena Yerkina—Chief of the Section for Scholarly-Technical Information, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

Editor and Translator

- Anton Rovner—translator, PhD, Faculty Member, the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Editorial Council Board

- Yelena Burlina—D.Sc. (in Philosophy), Professor, the Samara State Medical University of the Ministry of Health of Russia, Samara, Russia
- Anton Denikin—PhD (in Culture Studies), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Margarita Yermisheva—PhD (in Art History), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Yelena Yesina—PhD (in Pedagogic), Associate Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

- Artem Zorin—D.Sc. (in Philology), Professor, the Saratov State N.G. Chernyshevsky University, Saratov, Russia,
- Yaroslav Kemnitz—PhD (in Art History), Associate Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Ludmila Kluyeva—D.Sc. (in Art History), Associate Professor, All-Russian State S.A. Gerasimov Institute for Cinematography, Moscow, Russia
- Olga Lavrenova—D.Sc. (in Philosophy), Leading Researcher, the Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
- Natalya Novak—PhD, Martin Luther University, Halle, Germany
- Andrei Raikin—Editor-in-Chief of the Service of Informational Broadcast of the Television Channel “Rossiya-Kultura,” Director of Creative Workshops at the Journalism Department of the Moscow State M.V. Lomonosov University, Moscow, Russia
- Yekaterina Salnikova—D.Sc. (in Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
- Sergey Stahorsky—D.Sc. (in Art History), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Olessia Stroevea—PhD (in Philosophy), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Grigory Tulchinsky—D.Sc. (in Philosophy), Professor, Higher School for Economics, St. Petersburg, Russia
- Elka Tchernokojeva—Dr. Phil. Habil., Co-founder and Member of the European Association of Cultural Researchers (ERICarts Network), Cologne, Germany
- Andrei Shemyakin—PhD (in Philology), Leading Researcher, the Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov; Associate Professor, the Russian State University for Humanities; Vice-president of the Guild of Film Experts and Film Critics of Russia, Moscow, Russia

**ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ**

АЛЕКСАНДР САМОЙЛОВИЧ ДРИККЕР ФИЛОГЕНЕТИЧЕСКОЕ ДРЕВО ИСКУССТВ.....	11
---	----

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

СВЕТЛАНА ПАВЛОВНА КАРПУХИНА СПОСОБЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ МОРТАЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА).....	29
--	----

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА КРИВУЛЯ АНИМАЦИОННЫЙ АВТОПОРТРЕТ КАК ЖАНРОВАЯ ФОРМА АВТОБАЙОПИКИ.....	57
--	----

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ АЛЕКСАНДРОВ ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ: ПРИОРИТЕТ ЭТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ.....	93
АЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА ХАЙРУТДИНОВА, ВАРВАРА ПАВЛОВНА ЧУМАКОВА СЕЛО У ЭКРАНА В НАЧАЛЕ XX И XXI ВЕКОВ: ОЧЕРК О РЕМЕДИАЦИИ ФИГУРЫ КОММЕНТАТОРА.....	110

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

ELKA TSCHERNOKOSHEWA „BABYLON-BERLIN“: SERIEN – FILMESCHAUEN – EIGENES LEBEN.....	131
ЕЛКА ЧЕРНОКОЖЕВА «ВАВИЛОН-БЕРЛИН»: СЕРИАЛЫ — ПРОСМОТР ФИЛЬМОВ — ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ.....	155

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

АЛЕКСАНДР ВЯЧЕСЛАВОВИЧ ШАРИКОВ, СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ЕРОФЕЕВ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МОБИЛЬНОЙ СВЯЗИ В СТУДЕНЧЕСКОЙ СРЕДЕ.....	181
--	-----

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

ALEKSANDR S. DRIKKER IPHILOGENETIC TREE OF ART.....	12
---	----

THE PHENOMENA OF ‘TIME’ AND ‘SPACE’ IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE

SVETLANA P. KARPUKHINA METHODS OF MORTALITY VISUALIZATION (IN THE CONTEXT OF PHOTOGRAPHIC MATERIALS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY).....	30
--	----

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

NATALIA G. KRIVULYA THE ANIMATED SELF-PORTRAIT AS A GENRE FORM OF AUTOBIOPICS.....	59
--	----

REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE CONTEMPORARY HERO ON THE SCREEN

EVGENY V. ALEKSANDROV VISUAL ANTHROPOLOGY: PRIORITY OF ETHICAL PRINCIPLES.....	94
---	----

ALINA A. KHAIRUTDINOVA, VARVARA P. CHUMAKOVA SCREEN ARTS VIEWED BY THE VILLAGE AT THE BEGINNING OF THE 20 TH AND 21 ST CENTURIES: ON REMEDIATION OF COMMENTATOR FIGURE.....	111
---	-----

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

ELKA TSCHERNOKOSHEWA „BABYLON–BERLIN“: SERIEN – FILMESCHAUEN – EIGENES LEBEN.....	131
--	-----

THE MEDIA EDUCATION

ALEXANDER V. SHARIKOV, SERGEI V. EROFEEV FEATURES OF THE USE OF MOBILE COMMUNICATION IN THE STUDENT ENVIRONMENT.....	183
---	-----

**ЭКРАННЫЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПОДХОДЫ**

**VISUAL ARTS
AND SCREEN CULTURE:
METHODOLOGICAL
APPROACHES**

УДК 7.067
ББК 85.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-11-25
received 29.06.2019, accepted 26.12.2019

АЛЕКСАНДР САМОЙЛОВИЧ ДРИККЕР

Санкт-Петербургский Государственный университет,
институт философии,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0002-8987-7591
e-mail: asdrikker@mail.ru

ФИЛОГЕНЕТИЧЕСКОЕ ДРЕВО ИСКУССТВА¹

Аннотация. Появление и расцвет новых видов искусств маркирует рубежи культурных эпох. Художественное открытие обновленной картины мира инициируется исканиями абсолютного духа, но реализуется на вполне материальной основе. Базис модификаций искусства — обновление носителей информации и способов ее кодирования. Становление и расцвет станковой живописи, светской литературы и поэзии, а также новых жанров музыкального искусства после Средних веков совершается посредством переноса изображения со стены на полотно, внедрения литерного набора и печатного станка, создания новых музыкальных инструментов. Эволюционному историческому движению отвечает переход к более эффективным носителям и кодам.

Неопределенное состояние актуального искусства (многомиллионные армии художников, миллиарды зрителей и мириады произведений можно считать как признаком буйного расцвета, так и деградации) — итог глобальной экспансии информационно-коммуникационных технологий. Экран становится средоточием культурной жизни, а диполи машинной памяти — универсальными носителями информации, записанной в двоичном коде. Столь радикальная культурная революция неизбежно отобразится масштабными трансформациями традици-

¹ Исследование выполнено в рамках проекта РФФИ № 19-011-00371.

онных форм искусства. Мало того, *прогрессирующее развоплощение искусства* в виртуальной среде и свертка его в молекулярные структуры, сходные с нейронными, дает надежду проникнуть в ядро, скрытое скорлупой формы, и приблизиться к пониманию того, «что такое искусство». Притом, возможно, визуально-электронная эра намечает предел бытования искусства как автономного феномена рациональной культуры. Но творческая энергия, побуждаемая властным эстетическим чувством, способна проявляться в самых разных вариациях игры воображения.

Ключевые слова: визуальная эра, виды искусства, уникальные/ универсальные носители информации, цифровая память, развоплощение искусства

ALEKSANDR S. DRIKKER

St. Petersburg State University,
Institute of Philosophy,
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0002-8987-7591
e-mail: asdrikker@mail.ru

IPHILOGENETIC TREE OF ART¹

Abstract. The advent and flourishing of new art forms mark the borders of cultural epochs. Artistic discovery of a renewed image of the world is initiated by the pursuit of the absolute spirit but is realized on a strictly material ground. The basis for art modification lies in the emergence of new information media and its coding modes. The emergence and blossoming of easel painting, secular literature and poetry as well as new musical genres after the Middle Ages are realized by means of a transfer of the image from the wall to the canvas, introduction of typesetting and the printing press and creation of new musical instruments. Evolutionary historical process demands more effective media and codes.

¹ 1. The study was completed within the Project supported by the Russian Foundation for Basic Research (№ 19-011-00371).

The undetermined state of the topical art (multimillion-strong armies of artists, billion-strong throngs of spectators and myriads of artworks can be treated either as a sign of a wild blossoming or of degradation) is the result of the global expansion of information and communication technologies. The screen becomes the centerpiece of the cultural life while computer memory cells become the universal media for storing binary coded information. Such a cultural revolution inevitably leads to a large-scale transformation of traditional art forms. Moreover, the progressing disembodiment of art in the virtual environment and its reduction to molecular structures similar to those of neuron networks, gives us a hope to reach the nucleus, wrapped into a shell of a form, and come close to understanding of "what art is." It may happen that the visual/electronic era will outline the limits of art existence as a separate phenomenon of the rational culture. Nevertheless, the creative energy driven by the overpowering aesthetic emotion may manifest itself in a multitude of imagination games.

Key words: visual era, art forms, unique/universal information media, digital memory, disembodiment of art

Миллионы творящих ныне художников и миллиарды взирающих зрителей — сверхубедительное свидетельство невиданного взлета искусства. Показательно великое множество торжественных мероприятий, массовых конгрессов, представительных фестивалей и конкурсов. Только осенью и в начале декабря 2019 года прошли масштабные международные фестивали в *Санкт-Петербурге* (VIII Санкт-Петербургский Международный культурный форум, Международный скрипичный фестиваль «Ауэр. Наследие», Международный танцевальный фестиваль «Happydance») и в *Москве* (XXXIX Международный музыкальный фестиваль «Декабрьские вечера Святослава Рихтера», II Международный фестиваль актуальной классики «re:Formers», ежегодный международный фестиваль современной музыки «Московская осень»). XXI Международный театральный фестиваль «NET» («Новый Европейский Театр») состоялся сразу в двух российских столицах — в *Москве и Санкт-Петербурге* в рамках Театральной олимпиады 2019 и Года театра в России. Среди зарубежных форумов — международные кинофестивали класса «А» в *Италии*

(старейший Венецианский кинофестиваль), в *Испании* (Международный кинофестиваль в Сан-Себастьяно), *Польше* (Варшавский кинофестиваль, крупнейший в Восточной Европе), *Японии* (Токийский международный кинофестиваль), *Египте* (Каирский международный кинофестиваль, единственный аккредитованный на африканском континенте), *Эстонии* (Таллинский кинофестиваль «Темные ночи», один из крупнейших киносмотров Прибалтики и Восточной Европы). Многопрофильные и разножанровые фестивали прошли в *Германии* («Франкфуртская книжная ярмарка», сопровождающаяся концертами и фильмами, «Бетховенфест» в Бонне), во *Франции* (традиционный «Осенний фестиваль в Париже», объединяющий театр, музыку, танцы, кино и изобразительное искусство, «Всемирный фестиваль кукольных театров» в Шарлевиль-Мезьер), в *США* (фестиваль архитектуры и дизайна «Archtober» в Нью-Йорке, фестиваль «Austin City Limits» в «столице мировой живой музыки» Остине, штат Техас), *Канаде* (семидесятидвухдневный биеннале изобразительного искусства в Торонто).

Этот далеко не полный ряд форумов, демонстрирующих достижения художников в сфере разных видов искусств, многократно умножается в виртуальной среде. И те же миллионы-миллиарды режиссеров и зрителей вкупе с триллионами экранных картинок и фотографий вызывают сомнение насчет способности какой-либо ориентации в этом разбухающем несчетном множестве. Показательны и пессимистические заключения, что «искусство стало неактуальным» [1], что «самое актуальное искусство сегодня происходит вне мира искусства» [2]. Такая неопределенность свойственна периодам радикальных изменений. Актуальная задача — оценив настоящую ситуацию и опираясь на те закономерности, которые можно отыскать в истории искусства, *представить перспективы искусства в новой визуальной, экранной фазе культуры и те трансформации сознания, которые можно ожидать в итоге дигитального переворота. Для решения подобной задачи необходимо вспомнить, как отражались в жизни искусства подобные эпохальные перемены.*

НОСИТЕЛИ ИНФОРМАЦИИ И ВИДЫ ИСКУССТВА

Искусство было и остается самым чутким органом культуры. И этот орган всегда маркировал глобальные сдвиги рождением видов искусства [3]. Тектоническая основа эпохальных разломов — смена глубинных психологических установок. Так, на исходе европейского Средневековья, когда религиозные чувства слабели под напором лозунгов гуманизма, обновлялся культурный запрос. При этом меркло торжество храмовой мозаики, рукописная книга не выдерживала давления печатного станка и надолго воцарялись светские жанры литературы, живописи, музыки.

Но являются новые идеи, крутой разворот культурных устремлений — и в XX–XXI вв. весь пласт «классики Нового времени» теряет главенство, трон искусства занимают кинематограф, теле-, фото-, видео-арт. Естественно, что освеженные переживания нуждаются в новых способах их выражения. Технологический прогресс для этого создает базу. Развитие станковой европейской живописи в процессе переноса изображения со стены на доску и на полотно; воспроизведение текста посредством печатного тиражирования, совершенствование музыкальных инструментов — все это можно описать как применение более эффективных систем записи и носителей информации. Причем в эволюции искусства отмечается общее течение. Расцвет литературы связан с неуклонным прогрессом книгопечатания и непрерывным ростом тиражей. То же происходит и в музыке, где технический прогресс обеспечил путь от авторского исполнения трубадура до широкой музыкальной трансляции на весь мир. Закономерность состоит в том, что «развитие искусства сопровождается переходом от носителя, не позволяющего отделить от него информацию (назовем его уникальным), к более прогрессивному, свободно заменяемому — *универсальному носителю*» [4, с. 153], который обеспечивает условия для корректного тиражирования искусства и бескрайнего расширения сферы его влияния.

КОНЕЦ ИСКУССТВА?

Начало третьего тысячелетия отмечено планетарной культурной революцией. Научно-технологический прогресс, следуя движению культуры к всеобщей демократизации, проявляется в глобальной экспансии коммуникационных цифровых систем. В. Беньямин [5] и О. Хаксли [6], оценивая процесс нарастания «производства художественной продукции» с полярных позиций, сходятся в том, что во всех искусствах определяющей становится общая демократическая тенденция. Дар техники удивителен, но весьма агрессивен. Под силу ли искусству справиться с ним?

Масштабная перестройка должна отразиться энергичной реконструкцией художественного мира. И действительно, затухание искусств, властвовавших на предыдущем этапе, очевидно. Сходит со сцены традиционное изобразительное искусство, гаснет звучание классической музыки и даже кинематограф, недавний фаворит современности, сдает позиции: «С кинематографическим театром происходило то же самое, что произошло с живописью и другими классическими искусствами в начале века, с возникновением футуризма и дадаизма» [7, с. 84].

В то же время необычайно растет массовый спрос на культурный продукт, в свете чего в художественной сфере естественно ожидать впечатляющих принципиальных новаций. Но их нет. Яркий новаторский прорыв, способный компенсировать стремительное дряхление традиционных видов, не обнаружить ни в попытках реанимировать авангардное искусство, ни в опытах видео-арта, ни в угнетающем гигантском потоке масскульта.

Прогнозы относительно будущего многообразны. Радикальная гипотеза предполагает угасание искусства как временного культурного феномена со сроком жизни не более чем новоевропейский период [8, с. 178], в мягком, толерантном сценарии не слишком внятно декларируется пролонгация искусства: «после конца искусства» [9] или «после конца общества» [10]. Но, вероятно, попытка связать проблему бытия/небытия искусства со спянными с ним технологическими воз-

возможностями продуктивнее умозрительных гипотез. Разделяя взгляды Маклюэна [11] на определяющую в современной культуре роль массовых коммуникаций, обратимся вновь к значению носителей информации и способов ее кодирования.

ГЛОБАЛЬНЫЙ ПЕРЕХОД

В чем особенность нынешнего культурного перехода? Ранее на смену специализированным носителям информации приходили модернизированные универсальные носители того же рода (бумага замещала пергамент, рояль вытеснял клавесин, цветная киноплёнка — черно-белую). И всегда многообразие носителей отвечало многообразию художественных жанров. Однако уже в XIX веке активизируются идеи синтеза искусств. В кинематографе эти идеи получают мощное технологическое подкрепление: завоевание мировой аудитории происходит на почве совершенствования киноаппаратуры и киноплёнки — интегрального носителя, который хранит и звук, и изображение.

Сегодня восприятие все сильнее концентрируется на компьютерном дисплее. Экран — главный носитель, главный источник всей информации. В столь замечательно налаженной коммуникационной среде перед искусством распахиваются фантастические горизонты: высказывание художника будет мгновенно доставлено и прозвучит на весь мир. Отчего же эти мощные потенции так немощно реализуются? Посыл художника в компьютерных сетях доносится до миллионов. Но здесь-то и начинаются сложности. Художники конструировали миры в пространстве особо одаренного сознания, а творческие прозрения предназначались аудитории знатоков. Для встречи с искусством требовался зрительский ценз. Нынешняя электронно-сетевая среда все иерархии и цензы отменила. На роли и творцов и ценителей приглашены буквально все. Великолепно! Но искусство с его неременной избирательностью просто растворяется в полной, нивелирующей свободе. А между тем атмосфера предвещает изменения и вовсе странные.

РАЗВОПЛОЩЕНИЕ ИСКУССТВА

Господство экрана не только заслонило правившую бал «книжность», но, похоже, завершает вербальную эру. Цифровой прогресс позволил вместо многотрудного плетения буквенных знаков, слов и фраз использовать картинку. Теперь любой долгий рассказ, опосредованное изложение переживаний заменяется порцией фото, лайком и смайликом. Предложение принято с энтузиазмом. А в параллель с явственной элиминацией словесности совершается нечто почти мистическое — *развопложение искусства*. Произведение на экране является после этапа промежуточной трансформации: объект «переводят в цифру», превращают в абстракцию двоичного кода. Теперь именно этот массив двоичных элементов цифровой памяти и есть главный носитель волнующих рифм, картин и мелодий. Диполь машинной памяти — носитель абсолютно универсальный. И абсолютно нейтральный относительно материи человеческих эмоций.

Волшебство искусства предлагает самые разные возможности проникнуть в его поэтическую, метафизическую суть. Но огонь встречи, увы, и в добрые времена вспыхивал не очень часто. А упакованное в абстракцию произведение становится бесплотным, уходит из вещного мира. Что же, искусство окончательно удаляется от телесного, чувственного восприятия? Или делает попытку неожиданным маневром наконец-то пробиться к ленивой, расслабленной комфортом душе?

Представим, что вообще происходит в структурах мозга с тем или иным внешним образом. После восприятия специализированными отделами коры красочные, звучащие впечатления попадают в глубинные отделы мозга. Там, в ядре лимбической, эмоциональной структуры их нейронное отображение уже не связано с конкретными органами чувств, сенситивный образ переводится на некий слепо-глухо-немой «празык эмоций». Здесь прослеживается определенное сходство процессов технологической оцифровки и органического процесса «обработки» образа и напрашивается предположение о возможном свободном общении эмоциональной нейронной структуры с

программами цифрового ансамбля. Так что, возможно, на горизонте маячит абсолютно новый этап развития искусства, его психического осознания, невероятно интенсивного контакта с «развоплощенным» искусством.

Пока же вечную для искусства проблему инертной аудитории, которую так сложно разбудить, растолкать, решает почти природившийся к людям гаджет. Электронный друг успешно активизирует восприятие и форсирует эмоциональный ресурс посредством экрана и динамика.

ВИЗУАЛЬНАЯ ЭРА

На сегодня видео-фэнтези — знаковый жанр нашего времени. Гигантские аудитории на всех континентах соперещивают героям «Аватара», «Игры престолов». Визуальная эра сменила эру вербальную. Мир воспринимается как калейдоскоп картинок с краткими титрами. Уже не слово, а экранный кадр занимает, развлекает, объясняет и побуждает. Экранизации предпочтительнее книг. Экраны определяют моду, вкусы, взгляды и поведение. И ясно, почему. Ключевые слова: быстрее, проще.

Дефицит чувств в сытом обществе только нарастает. Ликвидировать его легче всего в экранно-визуальной среде. Экранный образ захватывает куда сильнее, чем вербальный, не требует усилий и воздействует буквально на уровне физиологических реакций. Чувства откликаются бойко, но, вот, внимание таким бодрим ритмом вытесняется, а чувственное понимание, впадающее в режим инфантильной расслабленности, явно настраивается на облегченные версии культурного продукта. Движение культуры, подобно эволюции природы, всегда определялось наращиванием сложности, не случился ли непоравимый культурный сбой? Есть ли средство поправить дело — насытить простоту общения с экраном глубиной и тонкостью эстетических вождлений?

Девальвация главных институтов вербальной культуры подталкивает к тому, чтобы чаяния связать с ускоренно нарастающей мощью и

ширяющимися возможностями цифровых технологий, близкими, которые можно смело прогнозировать уже сегодня, и более отдаленными. Вторжение виртуальной реальности, ее интенсивное моделирование направит сознание за рациональную перспективу, предполагая синтез образных форм, выходящих за грань обыденного зрения [12], говорящих на утраченном или ещё не обретенном языке эмоций. А близкое подключение безграничной дигитальной памяти к персональному сознанию послужит могучим стимулом для ума и воображения.

И, конечно, дигитальная эра открывает искусству цифровые горизонты. Сегодняшние, самые первые шаги в этом направлении достаточно наивны. Несмотря на прокламации стремительных продвижений цифрового искусства (вроде перехода к «постинтернет искусству»), пока можно наблюдать лишь творческое применение компьютерного потенциала или погружение традиционных форм в сетевую среду. Собственно искусство цифровой фазы еще не родилось. Однако осмысление его возможностей, перспектив протекает весьма активно. Проблемы медиаэстетики [13], эстетики дигитального [14], — в фокусе философской дискуссии по проблемам «цифрового разума»: «Цифровое искусство — один из немногих механизмов, позволяющих схватывать и фиксировать неуловимые текущие формы новой реальности; оно и есть тот топос, из которого возможно само мышление о цифровой реальности» [15, с. 274].

Эстетические оценки, перенесенные в цифровое пространство, среду обещают новые взгляды на оппозицию духовного (виртуального) и материального (физического). Вполне конкретное явление искусственного интеллекта в современной жизни естественно ставит вопрос об «эстетическом чувстве» искусственного интеллекта [15]. Л. Париси с радикальной позиции связывает будущее с алгоритмической эстетикой, которая связана с алгоритмической обработкой, представлением о чувственности, не нуждающейся в телесности [16].

Таким образом, многочисленные убедительные признаки, такие как очевидное затухание традиционных форм искусства, явление в

цифровой культуре виртуальной реальности, активное продвижение искусства в сетевой среде, свидетельствуют, что в филогении искусства наблюдается смена фаз. Экспансия цифровых носителей информации, несмотря на то, что они радикально отличаются от всех предшествовавших, — ответ на потребность, эволюционную необходимость обновления мировоззрения и мировосприятия. Фазовый переход в культуре обещает свежие классы чувств, а следом, вероятно, и виды художественного творчества, жанры, филогенетическую стадию искусства.

Сознание, раскрепощенное, освобожденное от социальной конкуренции в сетевой среде, вновь обретет утраченную в рациональной спешке эйдетическую склонность к яркому, полному восприятию образов. Притом психическое ускорение и его прогресс, который неминуемо последует за технологическим, способно расширить границы восприятия, обеспечить проникновение в те дальние дали, где восприятие неизмеримо обостряется и усложняется, где являются непредставимые виды эмоций, а, стало быть, и виды искусства. Возможно ли? Или духовные потери — плата за цифровые дары — невозполнимы, и возродить сложность переживаний, свойственную эпохе взлета «литературы и искусства», невозможно? Природа, однако, творила всякие чудеса. Эволюционный пример — история цветового зрения, которое было утрачено на пути преобразования рептилий в племя млекопитающих, но возродилось у антропоидов, дав дорогу человеку-художнику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lewis M. How Art Became Irrelevant: A chronological survey of the demise of art // Commentary. 2015. July-August.

URL: <https://www.commentarymagazine.com/articles/how-art-became-irrelevant/> (дата обращения: 03.12.2019).

2. Kaplan I. The most relevant art today is taking place outside the art world // Artsy. 2015. 20 Dec.

URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-most-relevant-art-today-is-taking-place-outside-the-art-world> (дата обращения: 03.12.2019).

3. Шпенглер О. Закат Европы. М.: Искусство, 1993. 304 с.
4. Дриккер А.С. Эволюция культуры: информационный подход. СПб.: Академический проект, 2000. 182 с.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
6. Хаксли О. О дивный новый мир / пер. с англ. О. Сороки. М.: АСТ, 2019. 352 с.
7. Вирильо П. Машина зрения / пер с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Наука, 2004. С. 94–140 с.
8. Дриккер А.С., Маковецкий Е.А. Язык числа // Человек. 2017. № 4. С. 173–181.
9. Буден Б. Искусство после конца общества // Художественный журнал. 2010. № 79–80.
URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/17/article/238> (дата обращения: 28.10.2019).
10. Danto A.C. After the end of art. Princeton: Princeton University Press, 1996. 272 p.
11. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Жуковский: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2003. 464 с.
12. Parisi L., Potanova S. Soft thought (in architecture and choreography) // Computational Culture. 2011. November.
URL: <http://computationalculture.net/soft-thought/> (дата обращения: 28.10.2019).
13. Voss C. Asthetik im Verhältnis zur Medienphilosophie // Denken und Disziplin. Workshop der deutschen Gesellschaft für Asthetik / J. Rebenisch (Hg.). 2017. 10 p.
URL: http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/dgaeX_dud_voss.pdf (дата обращения: 28.10.2019).
14. Warnke M. Asthetik des Digitalen — Das Digitale und die Berechenbarkeit // Zeitschrift für Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2014. № 59, pp. 110–118. DOI: <https://doi.org/10.28937/1000106248>
15. Кириллов А.А. Цифровое искусство как критика цифрового разума // Критика цифрового разума / под ред. В.В. Савчука. СПб.: Академия исследования культуры, 2018. С. 258–276.
16. Manovich L. Automating aesthetics: Artificial intelligence and image culture.
URL: <http://manovich.net/index.php/projects/cultural-analytics-visualizing-cultural-patterns> (дата обращения: 28.10.2019).

17. Parisi L. Contagious architecture: Computation, aesthetics, and space. London: The MIT Press Cambridge, 2013. 391 p.
URL: <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/700702/2058a3c0e374900b2873d017b712c509.pdf> (дата обращения: 28.10.2019).

REFERENCES

1. Lewis M. How Art Became Irrelevant: A chronological survey of the demise of art. *Commentary*. 2015. July-August.
URL: <https://www.commentarymagazine.com/articles/how-art-became-irrelevant/> (accessed 03.12.2019).

2. Kaplan I. The most relevant art today is taking place outside the art world. *Artsy*. 2015. 20 Dec.
URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-most-relevant-art-today-is-taking-place-outside-the-art-world> (accessed 03.12.2019).

3. Shpengler O. *Zakat Evropy* [The Decline Of Europe]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1993. 304 p.

4. Drikker A.S. *Evoluciya kul'tury: informacionnyj podhod* [The evolution of culture: an informational approach]. St. Petersburg: Akademicheskij proekt Publ., 2000. 182 p.

5. Ben'yamin V. *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoy vosпроизvodimosti: izbrannye esse* [A work of art in the age of its technical reproducibility: selected essays]. Moscow: Medium Publ., 1996. Pp. 15–65.

6. Haksli O. *O divnyj novyj mir* [Brave new world]. Moscow: AST Publ., 2019. 352 p.

7. Viril'o P. *Mashina zreniya* [Vision machine]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2004. Pp. 94–140.

8. Drikker A.S., Makoveckij E.A. Yazyk chisla [The language of numbers]. *Chelovek* [Man]. 2017. № 4, pp. 173–181.

9. Buden B. Iskusstvo posle konca obshchestva [Art after the end of society]. *Hudozhestvennyj zhurnal* [Art magazine]. 2010. № 79–80.
URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/17/article/238> (accessed 28.10.2019).

10. Danto A.C. *After the end of art*. Princeton: Princeton University Press, 1996. 272 p.

11. Maklyuen M. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding media: external human extensions]. Moscow, Zhukovsky: KANON-press-C: Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p.

12. Parisi L., Potanova S. Soft thought (in architecture and choreography). *Computational Culture*. 2011. November.
URL: <http://computationalculture.net/soft-thought/> (accessed 28.10.2019).
13. Voss C. Ästhetik im Verhältnis zur Medienphilosophie. *Denken und Disziplin. Workshop der deutschen Gesellschaft für Ästhetik*. Ed. by J. Rebentisch. 2017. 10 p.
URL: http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/dgaeX_dud_voss.pdf (accessed 28.10.2019).
14. Warnke M. Ästhetik des Digitalen — Das Digitale und die Berechenbarkeit. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 2014. № 59, pp. 110–118. DOI: <https://doi.org/10.28937/1000106248>
15. Kirillov A.A. Cifrovoe iskusstvo kak kritika cifrovogo razuma [Digital art as a critique of the digital mind]. *Kritika cifrovogo razuma* [Critique of the digital mind]. Ed. by V.V. Savchuk. St. Petersburg: Akademiya issledovaniya kul'tury Publ, 2018. Pp. 258–276.
16. Manovich L. Automating aesthetics: Artificial intelligence and image culture.
URL: <http://manovich.net/index.php/projects/cultural-analytics-visualizing-cultural-patterns> (accessed 28.10.2019).
17. Parisi L. *Contagious architecture: Computation, aesthetics, and space*. London: The MIT Press Cambridge, 2013. 391 p.
URL: <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/700702/2058a3c0e374900b2873d017b712c509.pdf> (accessed 28.10.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

АЛЕКСАНДР САМОЙЛОВИЧ ДРИККЕР

доктор культурологии,
профессор кафедры музейного дела и охраны памятников,
Санкт-Петербургский Государственный университет,
Институт философии,
Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0000-0002-8987-7591

e-mail: asdrikker@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR:

ALEKSANDR S. DRIKKER

Doctor of Cultural Studies,
Professor, Chair of Museum Studies and Monument Protection,
St. Petersburg State University,
Institute of Philosophy,
St. Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0002-8987-7591

e-mail: asdrikker@mail.ru

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

**THE PHENOMENA
OF 'TIME'
AND 'SPACE'
IN VISUAL ARTS
AND SCREEN CULTURE**

УДК 7.017.9+77.03

ББК 85.16 + 37.94 + 87.8

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-29-53

recieved 01.06.2019, accepted 26.12.2019

СВЕТЛАНА ПАВЛОВНА КАРПУХИНА

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-9751-5411

e-mail: sp.karpukhina@gmail.com

СПОСОБЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ МОРТАЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА)

Аннотация. Статья посвящена явлению трансформации способов репрезентации культуры в ситуации активного развития современного информационного общества. Одним из таких феноменов становится фотография, которая за период своего существования в повседневных культурных практиках выходит из роли вспомогательного средства, завоевывает статус самостоятельного культурного явления и начинает оказывать активное влияние на формирование нового типа визуального восприятия человека. Возникновение принципиально новых способов передачи информации и в связи с этим формирование медиaprостранства воздействует на все сферы жизни человека, в том числе затрагивает индивидуальный и коллективный опыт переживания и осмысления смерти. В данной статье предпринята попытка проследить различные способы визуализации и интерпретации темы смерти, опираясь на документальный фотографический материал второй половины XX века — «золотого века» документальной фотографии, для которого характерны многочисленные войны и вооруженные конфликты.

Проанализировав фотографический документальный материал военных конфликтов исследуемого временного периода, автор выделяет в нем некоторые особенности: смерть, являясь одним из центральных сюжетов военной фотографии, оказывается фундаментом для выражения этических установок фотографа. Параллельно с целью направить фотографию к гуманистическим целям — остановить войну — развивается тенденция отказа от фактического изображения бедствий войны в пользу эстетизации и усиления художественных эффектов. Во второй половине XX века фотографии перестают быть иллюстрациями к новостным репортажам и преобразуются в самостоятельные художественные артефакты, способными стать каноничными символами отображения трагических последствий войны, в связи с чем оказываются элементами массовой культуры.

Ключевые слова: теория искусства, визуализация, экранные искусства, фотография, смертность

SVETLANA P. KARPUKHINA

Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-9751-5411

e-mail: sp.karpukhina@gmail.com

METHODS OF MORTALITY VISUALIZATION (IN THE CONTEXT OF PHOTOGRAPHIC MATERIALS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY)

Abstract. In the context of the modern information society's active development, there is a transformation of culture representation methods, its models and values. Since its inception, the art of photography has gone beyond the role of auxiliary tool in everyday cultural practices. It has rapidly began to gain the status of an independent cultural phenomenon and to actively influence the formation of a new type of one's visual perception.

The advent of fundamentally new ways of communication and information transfer and developing of such thing as “media space” affect all parts of human life, including both the collective and individual comprehensions of mortality. In this study we would like to trace various ways of visualizing and interpreting the theme of death, based on documentary photographic material of the second half of the 20th century—the “golden age” of documentary photography, which is remembered by its numerous wars and armed conflicts.

After analyzing the photographic documentary material of the military conflicts of the studied time period, we can highlight some features in its presentation: death, being one of the central subjects of military photography, turns out to be the foundation for the manifestation of the photographer’s own style or his ethical attitudes. At the same time, there appears an urge to abandon the actual image of the war consequences in favor of aesthetization and enhancing artistic effects to emphasize tragedy, with the aim of directing photography to humanistic goals—to stop the war. In the second half of the 20th century, photography pictures ceased to be just illustrations for news reports and became independent artifacts that could become canonical symbols for displaying the tragic consequences of war in the future, and therefore transformed into the important element of mass culture.

Keywords: art theory, visualization, screen arts, photography, mortality

Возрастающий интерес к визуальным исследованиям связан с возникновением и непрекращающимся совершенствованием новых технических возможностей передачи изображений. Отметим произошедшее в последние десятилетия XX века признание фотографии в качестве самостоятельного художественного средства выражения и культурного феномена. Подобного рода модификации способов передачи информации приводят к углублению исследовательского внимания к визуальной составляющей современной культуры. Расширение влияния визуального образа, распространение фотографии как элемента повседневных социальных практик обуславливает актуальность исследования фотографического материала как техники отражения культурных явлений. В качестве модели интерпретации

действительности фотография обладает такой характеристикой как документальность, что делает ее основным инструментом в социогуманитарных исследованиях. В связи с этим *целью нашего исследования является изучение способов визуализации мортальности на примере фотографического материала второй половины XX века.* Это важно, поскольку фотодокументалистика, рассматриваемая в первую очередь как «безупречная запись события» [1, р. 46], в период мировых войн перестает быть только лишь непосредственным его запечатлением. При анализе фотографического материала возникает задача не просто изучения фотографии в качестве объекта исследования, а и детального рассмотрения субъекта, обстоятельств, способов передачи фотографического объекта: кто сфотографировал, каким образом, почему был выбран такой ракурс и данный момент и т.д. [1; 2]. Появление данного направления в исследованиях свидетельствовало о том, что автор фотографии получал большую свободу в использовании различных способов отображения события, придавая ему любой желаемый смысл. Поэтому воспроизводство новых смыслов зависит не только от фотографа, но также от издательства и информационных носителей, в которых появится снимок.

Феномен перехода документальной фотографии от непосредственного изображения события таким, какое оно есть, к некому трансформированному через призму восприятия фотографа оказывается в центре внимания многих современных исследований, в которых выражены разные концепционные позиции. Барба Зелизер заостряет внимание на том, что фотография несет в себе гораздо больший смысл, чем она может отразить. Изображения войны в ней, когда текстового сообщения в современном мире оказывается недостаточно, являются важным инструментом для раскрытия истории [2].

Майкл Гриффин фокусируется на том, что фотографии не только дополняют историю и делают ее более точной, но и позволяют быть им более доступными для зрителя и читателя, стать близкими и актуальными для переживания людям, которые находятся вдали от переживаемых событий [3].

Документальная фотография становится свидетельством, повышающим уровень доверия к произошедшим событиям, и дополнительно, по мнению Сьюзен Сонтаг, делает из человека вуайера. Кроме того, она с непосредственным изображением всех трагических сторон войны становится достоверным средством для поддержания профессионального авторитета и честности репортера – свидетеля военных событий [4, с. 22].

Еще одной интересной тенденцией в исследованиях, рассматриваемых в данной статье, является проблема соотношения фотографии и смерти, способов визуализации телесного опыта. Фотография оказывается способом закрепления момента телесного состояния, который позволяет эти события постоянно актуализировать и посредством телесного восприятия чувственно взаимодействовать с памятью зрителей [5, с. 81]. В данном исследовании утверждается, что *документальная фотография может служить как способом закрепления непосредственного переживания определенного события, представлением документального изображения-свидетельства, так и опосредованным преподнесением художественного образа.* Именно поэтому в документальной фотографии были рассмотрены различные типы визуализации смертности, которые делают одни снимки фактическими свидетельствами, а другие – знаковыми фотографиями вне контекста их использования и вне текстового сопровождения.

Материал настоящего исследования охватывает несколько условных исторических периодов, выстроенных вокруг крупнейших военных конфликтов:

Первый период характеризуется визуализацией темы смерти в годы Второй Мировой войны и представлен в многочисленных фотографических материалах, среди которых есть знаменитые работы Роберта Капы, Дмитрия Бальтерманца, Всеволода Тарасевича, Уильяма Юджина Смита и др.

Второй условный хронологический отрезок охватывает 50–70-е годы XX века, ознаменованные Вьетнамской войной, образ которой

можно проследить, например, в снимках фоторепортеров Ларри Барроуза и Эдди Адамса.

Конец XX века выделен нами в третий исторический период, что включает в себя военные конфликты на Балканах, в Чечне, Ираке и Афганистане, запечатленные в работах таких авторов, как Люк Делайе, Томас Дворжак, Энтони Сво, Рон Хавив, Дона Маккалин, Юрий Козырев, Джеймс Нахтвей и др.

Критерием выбора фотографического материала корреспондентов послужило их широкое международное признание профессиональным сообществом — мастерами военного репортажа. Их работы были номинированы на такие крупные премии в области фотожурналистики и фотоискусства, как World Press Photo, Золотая премия Роберта Капы, Пулитцеровская премия, стипендия Гуггенхайма. Они стали символами войны и ее трагических последствий для всего мира. Отобранные для данного исследования фотографии второй половины XX века и сегодня служат эталоном военной фотожурналистики.

В данном исследовании ключевым является определение моральности как феномена культуры, обособленного от преобладания биологической составляющей. Современные социогуманитарные исследования, в центре которых оказывается тема смерти, акцентируют внимание на этом акте не как части жизненного цикла человека, а как на явлении, которое служит исследовательским полем для развития новых ритуальных практик и представлений, способов мемориализации в сфере медийной реальности. В совместной работе Э. Кэрролл и Дж. Романо прослеживается идея влияния цифровых технологий на повседневную жизнь, которая в некоторой степени превращает смерть человека в публичное зрелище, когда у него, даже после окончания своего существования, уже нет возможности исключить себя из глобального коммуникативного пространства [6]. Похожую мысль высказывает Э. Штейнхарт в рамках развивающейся новой концепции дигитализма, в основе которой заложено представление о формировании новых компьютерных механизмов восприятия тела и души с учетом современных теорий жизни после смерти человека [7]. Таким

образом, подобная интерпретация концепта смертности и его широкое использование в англоязычной научной литературе сообщает ему большую актуальность.

Переживание смерти является одним из ключевых процессов, на котором базируется человеческая жизнь, культура, и который находит свое непосредственное выражение в искусстве. В некотором роде именно искусство оказывается тем необходимым способом снятия эмоционального напряжения от переживания смерти, с которой человек вынужден сталкиваться в повседневной жизни. Новое время с его техническим развитием оставляет мистическую составляющую смерти позади, раскрывая ее с научной скрупулезностью, поскольку с XVIII века визуализация смерти, наряду с идеями романтизма, воспевающего боль, одиночество, смерть, и экспрессионизма, делающего акцент на эмоциональном и иррациональном переживании смерти, *дополнительно приобретает новое воплощение в острых политических и социальных сюжетах*. Этот процесс можно проследить на примере работы Франциско Гойи «Расстрел 3 мая 1808 года» или также «Смерть Марата» Жака Луи Давида, которые обладают в некоторой степени репортажным характером.

В XX веке искусство обостряет тему смерти в отдельных линиях ее развития, как, например, декаданс с эстетизацией смерти, или кубизм и футуризм, которые, раскладывая предметы и стремясь постичь первоосновы, приводили к дематериализации и разрушению бытийных образов. В своем развитии искусство продвигается к этапу еще большей деструктивности в культуре постмодерна, в котором существует смещение границы между областью смерти и праздника, похожее на средневековую карнавальную культуру.

В 70-е годы XX века отмечается интерес к исследованиям восприятия смерти и загробного мира, который произошел во многом благодаря работам Филиппа Арьеса [1914–1984]. Ученый выявил связь между самосознанием индивидов, принадлежащих к определенной исторической эпохе, и существующим на данном этапе отношением к проблеме смерти [8, с. 138]. По мнению Арьеса,

XX век характеризуется как период, неразрывно связанный с чувством страха перед смертью и любым напоминанием о ее неизбежности [там же, с. 455]. Тема смерти становится закрытой для обсуждения, индивидуальная смерть оказывается явлением, которое не заслуживает внимания и которое не несет угрозу разрушения социальной структуры. Подобное отношение к смерти откладывает свой отпечаток на изменении процесса захоронения — тело покойного стараются при помощи косметических вмешательств максимально подвести к образу счастливого человека, каковым он являлся при жизни. Следовательно, согласно концепции Арьеса, *восприятие смерти является элементом социума, который демонстрируется в форме отражения общих культурных установок эпохи.*

Становление фотожурналистики неразрывно связано с проблемой изображения смертности в сфере массмедиа. Фотография обращается к теме смерти на самых ранних этапах своего становления. Сначала она представлялась для человека возможностью запечатлеть нечто большое, когда «глаз художника оказывается скованным, а глаз обычного человека не может увидеть ничего примечательного» [9, с. 25]. Изображение смерти в фотографии обусловлено технической составляющей фотографического процесса, которая приводит к потере четкой границы между изображением живого и умершего. Кадр является ограничителем процесса изменения воспроизводимого предмета, его своеобразным пределом существования и окончательной конструкцией, «символическим убийством» [определение У. Талбота: 9, с. 25], в связи со способностью ухватить то, чего больше никогда не будет. *Фотография, таким образом, оказалась средством, прекращающим изменения в мире.*

Этот процесс отражен в феномене посмертных фотографий, несущих в себе как имитацию жизни, так и непосредственную констатацию факта смерти. Примером подобного типа фотографии являются посмертные портретные фотографии Виктора Гюго, произведенные в 1885 году Гаспаром Надаром. Однако во второй половине XIX века появляются мастера, передающие в своих работах опосредованный образ смерти. Это можно увидеть, например, у Роджера Фентона,

который представил фотопортреты совершенно отрешенных людей, выживших в Крымской войне. По мнению Р. Барта, возникновение фотографических изображений в период «кризиса смерти» XIX века является неслучайным и несет в себе антропологическую связь между феноменом смерти и возможностью ее визуализации при помощи нового способа изображения — фотографии [10, с. 163].

Таким образом, фотография оказывается парадоксальным явлением, поскольку не отображает четкие границы между жизнью и смертью. Тема смертности определена характером техники фотографии. Однако, несмотря на то, что фотография способна достоверно передать образ смерти, даже с самых неприглядных сторон, такие фотоснимки обнаруживают элементы эстетизации и могут являться художественными объектами. Вплоть до XX века фотография не рассматривалась как самостоятельное сообщение, а обладала, скорее, иллюстративной ролью для текстовой информации, поэтому к ней по преимуществу применялись искусствоведческие подходы анализа. Однако с развитием визуальной культуры, фотография начала восприниматься не только как средство для фиксирования определенной информации. Фотографическое изображение в XX веке начинает восприниматься как неразрывно связанное с культурным контекстом, в котором оно существует. Фотография, являясь элементом человеческой действительности, представляет собой трехчастную систему:

- фотография как продукт деятельности человека;
- как образ, представляющий социальную жизнь человека;
- как послание, адресованное определенной аудитории с некой целью.

Именно этим обусловлены выбранные нами методы интерпретации фотографического снимка. Первым способом анализа фотографического изображения здесь служит *герменевтический подход, обращающий внимание на личное отношение автора фотоснимка к запечатленному событию*. Вопрос об общественном статусе создателя фотоснимка является несущественным, но, согласно концепции герменевтического способа интерпретации изображения, изложенной П. Штомпкой, немаловажным оказываются другие аспекты: на-

мерения фотографа, ситуация, при которой был создан фотоснимок, личный опыт и переживания, выражаемые автором [11, с. 12–13]. Для приложения герменевтического подхода необходимо обратиться к подписям, сопровождающим фотографии, авторским комментариям или выдержкам из интервью с фотожурналистами.

Так, например, обращаясь к работам Джеймса Нахтвея [1948], можно в качестве основы для анализа его военных фотоснимков использовать его многочисленные интервью. Важно обратить внимание на призму видения фотографом военных событий, ведь большинство фотоснимков у него является черно-белыми. Такое скупое цветовое решение определяется автором как подчеркивание нереальности происходящего, выступающей здесь в качестве противоположности жизни человека. Цвет, по мнению Нахтвея, оказывается способным изменить восприятие человеком событий: «может смещать восприятие, впечатление может измениться» [12]. Сюжетный выбор в фотоснимках Нахтвея обоснован его верой в способность фотографии изменить мир и отношение к военным конфликтам в обществе, которую он провозглашает на своем сайте: «I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated» («Я был свидетелем, и эти фотографии мое свидетельство. События, которые я запечатлел, не должны быть забыты и не должны повториться») [13]. Мы видим акцент автора снимков не на непосредственной передаче темы смерти через изображение тел погибших, многочисленных жертв военных действий, а на выражении страшной атмосферы ощущения смерти, неразрывно сопутствующей военным конфликтам. В эту общую картину смерти включаются и выжившие люди, что представляется как дополнительный способ привлечь внимание на возможность остановить войны ради тех, кто смог выжить. Драма войны находит свое выражение на снимках живых людей, переживающих и оплакивающих смерть близких. Она прослеживается в ряде работ Нахтвея: на фотоснимках «Кладбище солдат на футбольном поле» (Босния, 1993 год) (рис.1).



Рисунок 1.

Джеймс Нахтвей. Кладбище солдат на футбольном поле. Босния, 1993 год¹.
James Nachtwey. Mourning a soldier killed by Serbs and buried in what was once
a football field. Bosnia, 1993

«Женщина относит умершего от голода сына в массовую могилу»
(Сомали, 1992 год) (рис. 2).



Рисунок 2.

Джеймс Нахтвей. Женщина относит умершего от голода сына в массовую могилу.
Сомали, 1992 год².
James Nachtwey. Famine victim sewn into burial shroud. Somalia, 1992.

¹ Источник изображения см.: URL: <http://www.jamesnachtwey.com/>

² Источник изображения см.: URL: <http://www.jamesnachtwey.com/>

«На могиле брата, убитого талибами» (Афганистан, 1996 год) (рис. 3).



Рисунок 3.

Джеймс Нахтвей. На могиле брата, убитого талибами. Афганистан, 1996 год³.
James Nachtwey. Mourning a brother killed by a Taliban rocket. Afghanistan, 1996.

Фотография, созданная для периодических изданий, по мнению Роланда Барта, является сообщением, которое включает в себя источник — отправителя, канал передачи и среду адресатов [14, с. 378–393]. Однако Барт подчеркивает структурную автономность фотографии, что, в отличие от текстового сообщения, требует иного способа ее исследования. Фотографическое изображение представляется достаточно своеобразным явлением, «сообщением без кода» [14, с. 380]. И как другие типы передачи изображения, фотография несет в себе не только простое аналогическое содержание, но и является репродукцией с глубоким смыслом, которым в процессе своей работы фотограф наделяет объект изображения. Все подражательные искусства, согласно Барту, являются синтезом двух элементов — это денотативное сообщение, которое является непосредственным воспроизведением реальности, и коннотативное сообщение, как оце-

³Источник изображения см.: URL: <http://www.jamesnachtwey.com/>

ночное осмысление общество воспроизводимой реальности. К этому добавим, что *фотография при прочтении ее адресатом оказывается в ситуации парадокса: являясь «сообщением без кода», она, тем не менее, обладает некой совокупностью знаков, содержащих код*. Фотография, согласно рассуждениям Барта, предстает как парадоксальное сочетание «объективных» и «инвестированных» качеств, обладает взаимопроникновением денотативного и коннотативного сообщений [14, с. 380].

Для того чтобы приложить семиотический способ интерпретации к фотографическому материалу, необходимо рассмотреть приемы коннотации. Коннотация как способ углубления смысловой составляющей фотографического изображения, может быть реализована на нескольких уровнях, представляющих собой отбор конкретного изображения из визуального ряда, монтаж, кадрирование, некие технические средства обработки. Перечисленные методы несут в себе процесс зашифровывания изображения как передачи объективной действительности в изображение; как сообщение, насыщенное кодами. Указанные приемы разделяются на те, которые направлены на преобразование самой реальности во время процесса фотографирования (создание позы, выбор объекта), то есть изображения постановочного характера, и на методы усиления и эстетизации уже созданного изображения посредством монтажа.

Одним из примеров такого приема коннотации, как монтаж, является фотография советского фотокорреспондента Дмитрия Бальтерманца «Горе» (рис. 4), сделанная в 1942 году в Керчи при высадке советского десанта.

Произведение представляет собой синтез репортажного документального изображения и заимствованного компонента: для большей выразительности кадра на первоначальный снимок Бальтерманц добавил облака. Поэтому, согласно семиотическому подходу Р. Барта, эта фотография Бальтерманца может быть интерпретирована как денотативное сообщение, которое механистическим путем было доведено до коннотативного [14, с. 379] Соединение двух фотографий,

возможно, было осуществлено автором для передачи масштаба трагедии, которая унесла гораздо больше жизней, чем смогла захватить в кадр камера.



Рисунок 4.

Дмитрий Бальтерманц. Горе. Из серии «Так это было...». Керчь, Крым. 1942 год⁴.

Dmitri Baltermants. Grief. From the series of photos «It happened like this...».

Kerch, Crimea. 1942.

Еще одним приемом насыщения изображения коннотативным сообщением, оказывается поза. Этот способ не является уникальным или специфическим для фотографии, однако он распространен в связи с тем, что, согласно Барту, основывается на «принципе аналогии, на котором основана фотография» [14, с. 384]. Примеры использования обозначенного приема можно проследить в работах советского фотожурналиста Всеволода Тарасевича «Ленинградский фронт. Автоматчики-гвардейцы в отбитых у противника траншеях пункта Р.» (январь 1944 года) (рис. 5) и Уильяма Юджина Смита «Морские пехотинцы США во время ближнего боя с японцами. Битва на острове Сайпан» 1944 года (рис. 6).

⁴ Источник изображения см.:

URL: <https://club.foto.ru/classics/photo/711/>



Рисунок 5.

Всеволод Тарасевич. Ленинградский фронт. Автоматчики-гвардейцы в отбитых у противника траншеях пункта Р. Январь 1944 года⁵.

Vsevolod Tarasevich. Leningrad Front. Guardsmen in the trenches taken from the enemy. January 1944.

Работы имеют схожую композицию с двумя планами (рис. 5, рис. 6). Передний план, отведенный для концентрации внимания на убитом солдате, и задний, который представляет образ продолжающейся битвы, несмотря на постоянно сопутствующую ей смерть. В связи с рассмотрением приемов коннотации интересным представляется отношение Ю. Смита к репортажной фотографии: «Первое слово, которое я бы удалил из лексики журналистики, — слово “объективность”». Это стало бы большим шагом навстречу честности в свободной прессе» [15].

⁵ Источник изображения см.: URL: <https://www.photographer.ru/events/afisha/6252.htm>



Рисунок 6.

Уильям Юджин Смит. Морские пехотинцы США во время ближнего боя с японцами.
Битва на острове Сайпан. Тихоокеанская кампания.

Вторая мировая война. 27 июня 1944 года⁶.

W. Eugene Smith. US Marines during a close combat fight against the Japanese.
Battle of Saipan Island. The Pacific Campaign.
World War II. 27 June 1944.

Следующим источником создания коннотативного смысла, по Р. Барту, являются сами *фиксируемые объекты*, которые претерпевают изменение от рук фотографа: они либо искусственно передвигаются и располагаются в соответствии с задуманной композицией, либо из визуального ряда и некоторого количества фотографий выбирается снимок с определенным объектом [14, с. 384]. На протяжении нескольких лет ведутся оживленные споры по поводу использования такого приема в создании самой известной военной фотографии «Смерть республиканца» (1936), сделанной Робертом Капой во время Гражданской войны в Испании (рис. 7).

⁶ Источник изображения см.:

URL: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/w-eugene-smith-the-battle-of-saipan/>



Рисунок 7.

Роберт Капа. Смерть республиканца. Кордоба. Испания. Сентябрь 1936 год ⁷.
Robert Capa. 10. The Falling Soldier (Loyalist Militiaman at the Moment of Death).
Cordoba. Spain. September 1936.

Существуют многочисленные гипотезы, доказывающие и опровергающие постановочный характер данной фотографии, однако исследование Ричарда Велана, подтвердившее правдивость фотографии, поставило новую этическую проблему [подробнее см.: 16, с. 53–88] Возможно, убитый республиканец стал жертвой по вине Капы, из-за того что вылез из окопа для позирования корреспонденту, а затем попал под огонь. Капе удалось захватить предсмертный момент, а не смерть, остановив «репрезентацию смерти до действительного ее мига», что оказывает мощное влияние на получателя изображения, возможно, именно этим обусловлена всемирная известность данной фотографии.

Последовательным продолжением применения семиотического подхода представляется структурный анализ, который основан на выявлении социально и культурно значимых явлений. *Структурный метод интерпретации визуального изображения основывается на*

⁷ Источник изображения см.:

URL: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-capa-spanish-civil-war/>

выявлении базовых аспектов социальной действительности, таких, как нормы, идеи, интеракции. Хороший фундамент для определения нормативных структур, согласно Штомпке, дают не отдельные изображения, а серия фотоснимков [11, с. 89–94]. В связи с этим, можно обратиться к серии снимков «Так это было...» (рис. 8), выполненных Д. Бальтерманцем, в которой прослеживается выражение таких общественных норм, как захоронение и скорбь (оплакивание погибших).



Рисунок 8.

Дмитрий Бальтерманц. Из серии фотографий «Так это было...». Керчь. Крым.
Январь 1942 г.⁸

Dmitri Baltermants. From the series of photos «It happened like this...». Kerch. Crimea.
January 1942.

Искусствоведческими подходами к трактовке фотографических изображений представляются иконографический и иконоло-

⁸ Источник изображения см.:

URL: <https://club.foto.ru/classics/photo/714/>

гический способы интерпретации. Данный метод анализа фотографии предполагает рассмотрение массива изображений, которые имеют отношение к определенному единому выделенному сюжету на основе подобия композиции и мотива ее конструирования. Указанный способ интерпретации позволяет проследить канонические образы в визуальном ряду. Ключевым в изображении оказывается не столько способ его реализации, сколько сюжет и основная идея, которую пытался донести автор. С помощью иконографического приема можно выявить существующую в культуре тему смерти одиночного героя, которая присутствует на фотоснимках Ларри Барроуза и Роберта Капы (рис. 7).

Но более важным культурным концептом в связи с разразившейся трагедией Второй Мировой войны оказывается концепт «массовых жертв», который был распространен вплоть до Вьетнамской войны. Визуализация указанного явления прослеживается в серии фотографий «Так это было...» 1942 года Бальтерманца, в большинстве из которых отсутствует намеренная эстетизация, технические усовершенствования или композиционное выстраивание реальности фотографом. Данные фотографии можно назвать, скорее, действительно обличающим документом, нежели произведением искусства. Образы массовой смерти отчетливо выражены и в серии фотографий Роберта Капы, заснявшего тела убитых в ходе операции по высадке американского десанта в Нормандии (рис. 9.1 и 9.2)

Смерть, являясь неизменным спутником военных действий, в своих масштабах приобретает ужасающее свойство, она становится обыденностью, частью повседневной жизни человека. В работах Всеволода Тарасовича, посвященных блокаде Ленинграда, отмеченный феномен подчеркивается сочетанием в одном кадре смерти и жизни. Игровая атмосфера группы детей, увлеченных велосипедом, разрывается провозимым на досках двумя женщинами телом умершего сверстника, которому дети смотрят вслед.



Рисунок 9.1 и 9.2

Роберт Капа. Операция по высадке американского десанта во время открытия второго фронта в Нормандии. Франция. 6 июня 1944 года⁹.

Robert Capa. US troops' first assault on Omaha Beach during the D-Day landings. Normandy, France. June 6, 1944.

Образ жертвы отдельного гражданина, женщины или ребенка является достаточно распространенным в военной фотографии и в настоящее время, поэтому современная журналистика сталкивается с проблемой многоповторности сюжетов. У зрителя возникают уже разработанные образы боли, нищеты, войны, смерти. Отсюда возникает необходимость искать новые способы визуализации, относящиеся к теме смерти, складывается традиция передавать бедствия войны не столько через непосредственную фиксацию человеческих жертв, сколько при помощи изображения разрушенной инфраструктуры, безлюдных улиц, опустошенных городов.

В связи с изученным фотографическим материалом, представляется интересным сравнить выявленные нами особенности визуализации смертности и характеристики современного Арьесу отрезка времени с точки зрения проблемы смерти. XX век, по мнению историка, характеризуется ростом страха перед смертью и попыткой уйти от любого упоминания смерти в повседневной жизни, хотя эти переживания на определенных этапах развития европейской культуры не были весомыми. Выделенный исторический период, названный

⁹ Источник изображения см.:

URL: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-capa-d-day-omaha-beach/>

Арьесом стадией «смерти перевернутой» [8, с. 455], является апогеем рефлексии на тему смерти, что привело к общему отрицанию смерти как разрушительного фактора социальной структуры. Однако этот тезис французского историка представляется проблематичным, в связи с тем, что XX век — это время крупных военных конфликтов с колоссальными человеческими жертвами. Существование обширного фотографического материала указывает на то, что смерть не исключается из воспринимаемой человеком картины окружающего мира. Визуализация смертности в военных фотографиях не является прямой необходимостью в рамках разрабатываемых сюжетов, но появляется, в том числе, как способ целенаправленной манипуляции общественными настроениями в угоду той или иной идеологической программы. Тема смерти может игнорироваться или замалчиваться, но ее наличие как незыблемого элемента вооруженных конфликтов ощущается и передается опосредованно, при помощи новых приемов фотографического выражения, например, демонстрации разрушенной инфраструктуры городов или эмоций выживших в войне персонажей фотоснимка.

Ф. Арьес выдвигает тезис, что в западных индустриальных странах смерть становится прерогативой врачей и предпринимателей. С данным положением сложно согласиться или полностью его отвергнуть, поскольку, несмотря на частое распространение вооруженных конфликтов, война не является нормой и несёт за собой изменение социального уклада. С опорой на фотографический материал, а также эссе и интервью фотографов, мы приходим к заключению, что чужая смерть всегда остается болезненным явлением для общества, при помощи которого можно и должно пытаться изменить отношение к военным действиям. В то же время массовые жертвы вооруженного конфликта влекут за собой нарушение социальной структуры, обладают национальным подтекстом, и на ее восприятие в общемировых масштабах работает множество военных корреспондентов. В данном контексте обратим внимание на выделенную Арьесом тенденцию противопоставления американского «стремления к счастью» и смер-

ти как незыблемого элемента жизни. Например, в американском журнале Life, в выпусках которого были опубликованы ставшие каноническими военные фотографии таких репортеров, как Ларри Барроуз, Роберт Капа, У. Юджин Смит и других, страшные снимки войны соседствовали с жизнеутверждающей повседневной рекламой. Возможно, подобное обращение с подачей информации в действительности можно назвать понижением трагизма смерти, но признание ее в качестве одного из основных элементов человеческой действительности — окончательно.

Таким образом, для определения восприятия смертности в XX веке типологизация отношения к смерти, разработанная Арьесом, оказывается недостаточной, так как обнаруживает ряд опровержений в изученном нами материале. Однако война, являясь в некотором роде перевернутой социальной реальностью, которая приводит к изменению общественных устоев и бытовой жизни, может не вписываться в историческую концепцию Арьеса.

Проанализировав фотографический документальный материал военных конфликтов второй половины XX века, мы выделили ряд особенностей в его подаче: проблема смертности находит несколько непосредственных и опосредованных способов воспроизводства в изображениях. В первую очередь, смерть, являясь одним из центральных сюжетов военной фотографии, оказывается фундаментом для проявления авторского стиля фотографа или его этических установок. Стремление к достоверному изображению массовых жертв военных конфликтов характерно, скорее, для середины XX века в работах, посвященных Второй мировой войне. Однако параллельно, с целью направить фотографию к гуманистическим целям — остановить войну — развивается линия отказа от фактического изображения последствий войны в пользу эстетизации и усиления художественных эффектов для подчеркивания трагизма. Данное явление используется многими фотографами XX века. Поэтому в более поздних работах больше прослеживается склонность к психологическому воздействию на зрителя посредством отображения разрушения привычного со-

циального уклада, нежели к массивному насыщению новостного потока непосредственными изображениями жертв войны. В этой связи мы приходим к выводу, что документальная составляющая военного фотоснимка второй половины XX века не является преобладающей. Фотографии этого времени перестают визуально восприниматься в качестве только лишь иллюстраций к новостным репортажам. Напротив, становится возможным представлять данный фотографический материал как самостоятельные художественные артефакты, способные выступать каноничными символами отображения трагических последствий войны, а также стать элементами массовой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Sontag S. Regarding the Pain of Others. New York: Penguin, 2003. 133 p.
2. Zelizer B. About to Die: How News Images Move the Public. Oxford: Oxford University Press, 2010. 432 p.
3. Griffin M. Media Images of War // Media, War & Conflict. 2010. Vol. 3(1), pp. 7–41.
4. Сонтаг С. О фотографии / пер. В. Голышев. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
5. Matheson N. Hiroshima—Nagasaki Remembered Through the Body: Haptic visuality and the skin of the photograph // Journal photographs. 2018. Vol. 11 (1), pp. 73–93.
6. Carroll E., Romano J. Your digital afterlife: When Facebook, Flickr and Twitter are your estate, what's your legacy? San Francisco: New Riders, 2010. 216 p.
7. Steinhart E. Your digital afterlives: computational theories of life after death. London: Palgrave Macmillan, 2014. 259 p.
8. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / пер. с фр. В.К. Ронина; под общ. ред. С.В. Оболенской. М.: Прогресс, 1992. 528 с.
9. Talbot W.H.F. The Pencil of Nature. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6 XXIV. 90 p.
10. Барт Р. Camera lucida (1980). М.: Ад Маргинем, 1997. 272 с.
11. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учеб. / пер. с польск. Н.В. Морозовой. М.: Логос, 2007. 169 с.
12. Военный фотограф Джеймс Нахтвей — лауреат премии принцессы Астурийской // Euronews. 21.10.2016.

URL: <https://ru.euronews.com/2016/10/21/james-nachtwey-we-must-think-deeply-before-people-commit-to-war> (дата обращения 03.12.2019).

13. Witness: photography by James Nachtwey.

URL: <http://www.jamesnachtwey.com/> (дата обращения: 08.06.2019).

14. Барт Р. Фотографическое обобщение // Система моды: статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392.

15. The35th. Фотографы. Запись № 10.

URL: https://aminoapps.com/c/photography_rus/page/item/fotografy-zapis-10/MrPv_N4S0I73jDdaMr2XGDmN5mlwxlJoNn (дата обращения 30.03.2018).

16. Whelan R. Robert Capa at Work: This is War. New York and Gottingen: International Center of Photography and Steidl, 2007. 288 p.

REFERENCES

1. Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. New York: Penguin, 2003. 133 p.

2. Zelizer B. *About to Die: How News Images Move the Public*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 432 p.

3. Griffin M. *Media Images of War. Media, War & Conflict*. 2010. Vol. 3 (1), pp. 7–41.

4. Sontag S. *O fotografii* [About photography]. Transl. V. Golyshev. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. 272 p.

5. Matheson N. Hiroshima—Nagasaki Remembered Through the Body: Haptic visuality and the skin of the photograph. *Journal photographs*. 2018. Vol. 11 (1), pp. 73–93.

6. Carroll E., Romano J. *Your digital afterlife: When Facebook, Flickr and Twitter are your estate, what's your legacy?* San Francisco: New Riders, 2010. 216 p.

7. Steinhart E. *Your digital afterlives: computational theories of life after death*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 259 p.

8. Aries E. *Chelovek pered litsom smerti* [A man in the face of death]. Translation from French by V.K. Ronin. Ed. by S.V. Obolenskaya. Moscow: Progress, 1992. 528 p.

9. Talbot W.H.F. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6 XXIV. 90 p.

10. Bart R. *Camera lucida* (1980). Moscow: Ad Marginem, 1997. 272 p.

11. Shtompka P. *Vizual'naya sotsiologiya. Fotografiya kak metod issledovaniya: uchebnik* [Visual Sociology. Photography as a research method: textbook]. Translation from Polish by N.V. Morozova. Moscow: Logos, 2007. 169 p.

12. Voennyj fotograf Dzhejms Nahtvej—laureat premii princessy Asturijskoj. [The War Photographer James Nachtwey—the Winner of the Princess of Asturias Award]. *Euronews* 21.10.2016.

URL: <https://ru.euronews.com/2016/10/21/james-nachtwey-we-must-think-deeply-before-people-commit-to-war> (accessed 03.12.2019).

13. *Witness: photography by James Nachtwey*.

URL: <http://www.jamesnachtwey.com/> (accessed 08.06.2019).

14. Bart R. Fotograficheskoye obobshcheniye [Photographic generalization]. *Sistema mody: Stat'i po semiotike kul'ture* [Fashion system: Articles on semiotics culture]. Translation from French by S.N. Zenkin. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovyykh, 2003. Pp. 378–392.

15. The35th. *Fotografy. Zapis' № 10*. [Photographers. Entry № 10]

URL: https://aminoapps.com/c/photography_rus/page/item/fotografy-zapis-10/MrPv_N4S0I73jDdaMr2XGDmN5mlwxlJoNn (accessed 30.03.2018).

16. Whelan R. *Robert Capa at Work: This is War*. New York and Gottingen: International Center of Photography and Steidl, 2007. 288 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КАРПУХИНА СВЕТЛАНА ПАВЛОВНА

магистрант,

философский факультет, отделение «Культурология»,

Московский государственный университет

имени М.В. Ломоносова,

г. Москва, Ленинские горы, д. 1

ORCID: 0000-0001-9751-5411

e-mail: sp.karpukhina@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR:

SVETLANA P. KARPUKHINA

Graduate Student,

Department of Philosophy, Culture Studies,

Lomonosov Moscow State University,

1, Leninskie Gory, Moscow

ORCID: 0000-0001-9751-5411

e-mail: sp.karpukhina@gmail.com

**СТРУКТУРА
И СЮЖЕТ
В ЭКРАННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE
AND PLOT
IN VISUAL
ART WORKS**

УДК 791.228
ББК 85.377

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-57-90
recieved 13.06.2019, accepted 26.12.2019

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА КРИВУЛЯ

Высшая школа (факультет) телевидения
Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-4580-1357
ie-mail: hstv-sn@bk.ru

АНИМАЦИОННЫЙ АВТОПОРТРЕТ КАК ЖАНРОВАЯ ФОРМА АВТОБАЙОПИКИ

Аннотация. В статье рассматривается одна из разновидностей биографического фильма — автобайопик. Он определяется как экранное произведение, представляющее собой авторское повествование, основанное на отобранных автором событиях из своей биографии. В статье даются характеристики автобиографическому фильму, описываются основные принципы построения повествования; выделяются такие формы автобиографического фильма как фильм-воспоминание, фильм-дневник, фильм в жанре путевых заметок и фильм-автопортрет, который и становится центральной темой работы. Спецификой анимационного автопортрета, выделяющей его в отдельную группу из лент, представляющих жанр анимационного байопика, является стремление художников к самоидентификации, самоосознанию, самопознанию и саморефлексии, т. е. обращение автора к себе, к своему внешнему и внутреннему образу. В отличие от автобиографических форм фильмов-воспоминаний или фильмов-дневников, где событийность становится основой повествования, в фильмах-автопортретах повествовательное начало снижено. При их создании используются презентационные стратегии, в них нет временной дистанции по отношению к событию, это всегда действие «здесь и сейчас». Автор фильма-автопортрета стре-

мится не столько рассказывать о себе, сколько представлять себя, свои Другие или возможные Я. По сравнению с документальным автобиографическим фильмом, анимационный автопортрет — это образ-идея, а не образ-данность. В этой связи фильм-автопортрет рассматривается как коммуникационная форма, в которой диалог осуществляется между Я-воспринимаемым, Я-видимым как Другой и Я-мыслимым, осознающим себя таковым. В основе возникающего диалога лежит конфликтная проблематика, столкновение различных смысловых позиций, направленных на переработку субъектом эмоциональных или интеллектуально значимых содержаний.

В отличие от фильмов-портретов, автопортрет всегда создается для удовлетворения личностных амбиций, желаний и стремлений, поэтому он представляется, с одной стороны, формой оптического нарциссизма, а с другой, оптического эксбиционизма; образ-отражение заменяется образом-гипотезой, изображение создается таким, каким автор хочет себя видеть или видит. Таким образом, основной особенностью фильмов в жанре автопортрета является специфическая форма эмоционально-художественного самоанализа в широком контексте, включающем разветвленную связь отношений автора с историческим, социокультурным и повседневным окружением.

При анализе анимационного автопортрета был использован междисциплинарный подход, который позволил установить связь произведений данной жанровой формы автобайопика с живописной и литературной традициями. В статье выявляются истоки анимационного автопортрета и очерчивается его развитие в исторической перспективе.

Ключевые слова: документальная анимация, автопортрет, автобайопик, автобиографический фильм, фильм-портрет

NATALIA G. KRIVULYA

Higher school (department) of television,

Lomonosov Moscow State University

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-4580-1357

e-mail: hstv-sn@bk.ru

THE ANIMATED SELF-PORTRAIT AS A GENRE FORM OF AUTOBIOPICS

Abstract. The article explores an autobiopic, one of the forms of a biographical film. It is defined as a screen artwork, an author's narration, based on events, selected by the author from the assortment of facts from his/her biography. The article gives definitions of an autobiographic film and defines the basic principles of the narration structure. Such genres of the autobiographic film as a reminiscence, a diary, travel notes and a self-portrait, the central subject of the article, are described. A specific feature of an animated self-portrait, that separates it from other films in the animated biopic genre is the author's strive for self-identification, self-realization, self-identification and self-reflection, in other words the author's addressing his/her inner and outer self. Unlike autobiographic reminiscences or diary films, where events are lying at the core of the narration, the story in the self-portrait films is of lower importance. For their creation the authors use presentation strategies, there is no temporal distance from the event, this is always what is happening "here and now." The author of a self-portrait film is not so much trying to tell a story about himself/herself, as to present his/her identity, his/her other selves or possible selves. In contrast to an autobiographic documentary film, an animated self-portrait is an image of an idea rather than an image of a given fact. In this aspect the self-portrait film is viewed as a communication form, in which the dialog occurs between myself-Perceived, myself-seen-as-Another-Me and myself-Thinking or self-Realizing. The occurring dialogue is based on the themes of conflict and collision of different notional attitudes directed towards processing of emotional and intellectually significant meanings by the subject.

Unlike portrait films, self-portrait films are always created to fulfil one's personal ambitions, desires and longings. Therefore, on one hand the animated self-portrait could be viewed as a form of an optical narcissism and on the other hand, as a form of optical exhibitionism. A reflected image is replaced by a hypothetical image. The created image corresponds to the self, the author sees or wants to see. The main feature of the self-portrait genre is the specific form of emotional and artistic self-analysis in a broad context, including a web of the author's connections with historic, social/cultural, and everyday environment.

For the analysis of the animated self-portrait a cross-discipline approach was applied, allowing connection of the autobiopic genre with painting and literature traditions. The article brings to a spotlight the origins of the animated self-portrait and discusses its development in the future.

Keywords: documentary animation, self-portrait, autobiopic, autobiographical film, portrait film

Современная анимация, расширяя свои границы и выйдя за рамки сказочно-фантастических тем, активно интересуется повседневностью. Одним из проявлений этой тенденции является акцентирование документальных кодов в ее произведениях, даже в тех, где имеется связь с вымыслом, иносказанием, метафорическим и абсурдным. Это приводит к появлению экранных форм, для которых характерна жанровая и межвидовая гибридность. Данная тенденция свойственна не только анимации, но и другим видам искусства. Как справедливо отмечают Г. Роудз и Дж. Спринджер, в конце XX века происходит активное слияние документального и художественного кино [1, с. 3].

На рубеже веков, на фоне создания симулякрационной образности в экранных текстах, получило развитие новое направление в анимации, представленное произведениями документальной анимации. Внутри нее выделяются и развиваются различные жанровые формы и поджанры, многие из которых только обозначены, и их характеристику, выделение свойственных им признаков еще предстоит сделать [2, с. 206–225].

АВТОБАЙОПИК КАК ЖАНР ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ АНИМАЦИИ

Среди многообразия жанров документальной анимации можно обозначить достаточно большую группу фильмов, снятых на основе дневников, мемуаров, биографий, автобиографий, писем и текстов родственных жанров. Эти произведения можно классифицировать как жанрово-тематическое направление документальной анимации, представляющее анимационные байопики¹ или анимационные биографические фильмы. Они представляют форму экранного жизнеописания конкретной личности. Биографический жанр всегда пользовался популярностью, но в основном это были игровые или документальные ленты. Возможно, это было связано с тем, что аниматоры на протяжении XX века достаточно редко обращались к сюжетам и темам, предлагаемым реальностью и историей. Соответственно, события жизни известных личностей не так часто, как в игровом или документальном кинематографе, становились основой для ее сюжетов.

Интерес к жанру байопика в кино возрастает с середины 1990-х годов. В это же время он получает развитие и в анимации. Возросший в конце XX века интерес к биографическим жанрам связан с нарастанием интереса к индивидуальному бытию человека. Усиление данного интереса есть реакция на процессы обезличивания и социальные кризисы, порожденные тенденциями глобализма и трансгуманизма, характерными для постиндустриального общества.

С увеличением числа экранных произведений в жанре байопика активизируется и исследовательская мысль — данный жанр «становится предметом детального междисциплинарного изучения представителей разных гуманитарных наук» [3, с. 5]. Однако, внимание зарубежных и отечественных авторов было сосредоточено преимущественно на лентах фотографического кинематографа [4,

¹ В англоязычной транскрипции жанр имеет название *biopic*, являющийся сокращением от *biographic picture*, также иногда встречается определение биографических фильмов, в основном сериалов, как *Lifetime movies*.

с. 262–265; 5, 6, 7], тогда как анимационный байопик только ждет своего анализа².

Среди анимационных биографических фильмов существует группа лент, где героем и автором является одно и то же лицо. Эти фильмы представляют автобиографическую анимацию или автобайопику («Персеполис» М. Сатрапи, «Домашний романс» И. Литманович). В отличие от биографического фильма, предполагающего участие стороннего лица — рассказчика или биографа в качестве модератора истории, в автобиографическом фильме автор сам выбирает события — моменты своей биографии, так называемые опорные точки, из которых выстраивается история его жизни. Событийность становится основой повествования, без нее автобиография теряет сущностное свойство истории и превращается в представление субъективных переживаний и рефлексий. Событием является только то, что вносит изменение в жизнь автора, меняет траекторию его жизненного пути. Мысли и ощущения по поводу переживаемых событий не являются элементами автобиографии, но открывают новое видение автора. Цепочка событий в автобиографических фильмах наполняет экранное повествование динамичностью, выстраивая путь, который оказывается движением к достижимой или недостижимой цели. Включение в автобиографию того или иного факта требует временной дистанции, поэтому автобиография обладает ретроспективностью повествования. Для того, чтобы автор мог рассказать о себе, эти события с ним уже должны были случиться. Отдаленность во времени включает и пространственную протяженность, при этом автобиографическое повествование может содержать только начало, но оно не завершено по определению. Возникающая конечность в повествовании, это лишь достижение промежуточной

² В зарубежной литературе имеются лишь отдельные исследования, посвященные тем или иным вопросам биографической анимации. Они могут быть представлены двумя корпусами текстов. Первый — это тексты, анализирующие проблемы документальной анимации. Напомним, такие значимые исследования, как «Анимационный реализм» Ю. Кригер [8] или «Анимация документа» А. Хонесс Рой [9]. Второй корпус текстов представлен рецензиями на фильмы, снятые в жанре анимационного байопика.

событийной точки, некоего жизненного факта, меняющего дальнейшее развитие. Временная дистанция позволяет автору отстраниться от себя и рассмотреть свое бытие как некую целостность, а соответственно, дать осмысление прожитому.

В фотографическом кино автобайопик долгое время не получал развития в силу технических особенностей, но и сегодня уже есть фильмы, которые можно было бы к нему отнести. В основном они представлены документальными лентами, некоторые из подобных работ классифицируются как монофильмы [10]. В анимации же художники, наоборот, проявляли интерес к жанру автобайопика. Периодически на экраны выходили ленты, которые отвечали его критериям или в которых присутствовали его признаки. Автобиографическую составляющую можно найти во многих фильмах, и нередко художники вписывали свой образ в повествование, становились героями сюжетов, либо экранное произведение основывается на личных ретроспекциях, презентациях собственных переживаний. Эта субъективная чувственность сближает анимацию с музыкой. Во многих лентах, представляющих авторскую анимацию, заложено не только послание автора, но в сюжетах ощущается если не буквальное, то опосредованное его присутствие («Сказка сказок» Ю. Норштейна, «Винсент» Т.Бертоне, «Девочка-дура» З. Киреевой, «Заснеженный всадник» В. Туркуса). Автор привносит в сюжет фильма образы, истории, которые состоят из пережитого и прочувствованного им. В результате в рамках автобайопика появляются фильмы-воспоминания, фильмы-дневники, фильмы в жанре путевых заметок или фильмы-автопортреты.

Появление автобиографических картин вызвано стремлением художников к самосознанию и самопознанию, а также желанием обозначить собственную позицию на фоне истории, вписать себя в контекст современной культуры. По мнению Ж. Липовецки [11, с. 99], повышенное внимание к автобиографиям является проявлением нарциссизма, определяющего сознание современного человека и общества.

Проявление нарциссизма максимально заостряется в такой жанровой форме автобайопика, как автопортрет, где автор старается не рассказать о себе, а всматривается в свое отражение, в свой образ, узнает и познает себя. Появление фильмов-автопортретов вызвано стремлением художника к личной и культурной самоидентификации, осуществляемой с помощью новых технических средств.

В фильмах-автопортретах повествовательное начало снижено, в организации художественного произведения доминируют формы презентации, т.е. художник стремится не столько рассказывать о себе, сколько представлять себя, объективируя свои представление о себе. Создавая свой образ, он как бы вглядывается в себя, в свою презентацию-отражение. Стремление к самопредставлению, реализуемое в различных формах, в том числе и в форме автопортрета — одно из свойств, заложенное в природе человека. На каждом из исторических этапов своего развития он реализует его различными способами, в том числе используя инструментальный и технологии искусства.

Реализация стремления человека к самопрезентации прослеживается с момента, когда человек отделился от природы и стал осознавать себя как нечто самостоятельное, нечто субъективное. Уже памятники первобытной культуры сохранили для нас это стремление к самопрезентации в виде бесчисленных отпечатков рук на стенах первобытных пещер. По мнению А.Ф. Еремеева, это был не столько способ выстраивания коммуникации или реализации стремления увековечить себя, сколько лишь желание выразить себя и свою самость [12, с. 160]. С фиксацией этой самости художника, «следа» его присутствия в мире мы сталкиваемся на протяжении всей истории искусства, накопившей внушительный багаж автопортретов.

Начиная с античной Греции, с опыта Фидия, изваявшего себя в образе Дедала среди персонажей битвы с амазонками на щите Афины Парфенос, в изобразительное искусство пришел жанр автопортрета. Но его истинное развитие начинается с эпохи Возрождения, когда художники стали не только вписывать себя в религиозные

(мифологические или библейские) или исторические сюжеты в качестве участников или свидетелей событий, создавая так называемые «скрытые» или «вставные» автопортреты (Джотто ди Бондоне, Т. Мозаччо, Д. Гирландайо, С. Боттичелли, Л. Синьорелли, П. Веронезе), но и занялись личностным самопознанием, фиксируя этот опыт в пластической форме. (А. Дюрер, Леонардо да Винчи, Пармиджанино, П. Парлерж, Рафаэль Санти, Я. Тинторетто, Тициан).

Практика создания автопортретов получила новый импульс с изобретением фотографии. Однако в кинематографе, с момента его появления, автопортрет как самостоятельный жанр долгое время не имел развития, хотя известны игровые и документальные фильмы, где режиссеры присутствуют в кадре. В данном случае речь идет не о тех фильмах, где режиссер выступает в роли актера, а о тех, где он предстает героем своей картины или присутствует в кадре, просто оставаясь самим собой или исполняя свои профессиональные функции. Подобных лент гораздо больше, чем фильмов-автопортретов, но, представляя работы различных жанров, они содержат «скрытые» автопортреты, где режиссер остается если не «лицом» из массовки, то фигурой второго плана. Возможно, истоки подобного развития жанра автопортрета лежат в том, что кинокамера заменила собой зеркало, отражающее реальность. Если в изобразительном искусстве художник использовал зеркало только как инструмент, позволяющий ему отстраниться от себя и увидеть себя как Другого, а сам образ создавался не в зеркальном пространстве, а переносился на изобразительную плоскость, то кинематографический образ, выполняя роль зеркала, не давал отстранения, он фиксировал отраженное.

В анимацию жанр автопортрета пришел не из литературы или кинематографа, а из изобразительного искусства, с которым анимация (как ожившее изображение) генетически связана. Это сформировало специфику анимационного автопортрета. Создание анимации не связано с фотографическим принципом фиксации предкамерной реальности. Если эта фиксация и происходит, то она носит опосредо-

ванный характер, а создаваемый образ является повторной репрезентацией или презентацией образа ментального, возникающего вследствие рефлексии. Активное развитие жанра анимационного автобайопика началось в конце XX века с увеличением числа независимых студий и переходом на цифровые технологии, сделавшие более доступным процесс создания экранного высказывания.

АНИМАЦИОННЫЙ АВТОПОРТРЕТ КАК ФОРМА ВНУТРЕННЕГО ДИАЛОГА

Автобиографический фильм можно рассматривать как жанр автопортрета только в том случае, если он вписывается в рамки документального кино и повествование в нем идет от первого лица, художник напрямую обращается к аудитории, представляет себя, либо рассказывает о себе. В отличие от портрета, при создании которого в процессе диалога с портретируемым художник ищет физического или интеллектуального сходства между моделью и изображением, в автопортрете стоят еще и иные задачи. Автопортрет — это, в первую очередь, не столько информация о себе (с этим прекрасно справляется фотография и фотографический кинематограф, хотя и анимация использует этот уровень), сколько попытка познать самого себя, стремление передать собственные эмоции, собственное самовосприятие. В результате анимационный автопортрет становится диалогом с собой как с Другим или Другими. В основе этого диалога лежит конфликтная проблематика, столкновение различных смысловых позиций, направленных на переработку субъектом эмоциональных или интеллектуально значимых содержаний. В процессе ведения внутреннего диалога происходит самоидентификация и самоинтерпретация художника. И результатом этого становится фиксация им картины мира, в центре которой он себя помещает.

Создавая автопортрет, художник никогда не видит модель, он видит лишь ее отражение. При этом видимое не обладает полнотой, оно не дает исчерпывающего представления, оно есть лишь часть целого. Видимое отражение внешней формы может не соотноситься

ся с представлением о себе, с мыслимым образом. В отличие от заказных портретов, автопортрет всегда создается для удовлетворения личностных амбиций, желаний, он одновременно есть и способ самопознания, и демонстрации определенных идей и навыков.

Если в изобразительном искусстве автопортрет — это статическое изображение, в анимации это всегда действие, которое может быть презентационным или исследовательским. Именно возможность демонстрации действенного начала, заключенного в самопрезентации, определяет возникший интерес к жанру анимационного автопортрета, так как в современном искусстве акценты смещаются с демонстрации мастерства, профессионального навыка на демонстрацию выстроенного, заданного поведения, т.е. на процессуальное начало и уникальность субъективно переживаемого.

К автобайопику среди литературных жанров могут быть отнесены мемуары, однако они, в отличие от автопортрета, ретроспективны и повествовательны. В них повествование имеет инверсный характер. Они позволяют выстраивать личностное прошлое как прошлое Другого, редактировать или интерпретировать его с позиций настоящего, тем самым открывая пространство для художественного вымысла.

ИСТОКИ АНИМАЦИОННОГО АВТОБАЙОПИКА И АВТОПОРТРЕТА

Истоки автобайопика и собственно автопортрета можно обнаружить в ранней работе пионера анимации У. Мак-Кея «Малыш Немо» (1911). Фильм начинается с постановочного фотографического кадра, показывающего Мак-Кея в кругу друзей-графиков и комиксистов. В данном эпизоде представлена форма социального автопортрета, когда художник показывает себя в кругу друзей или родных. Эта форма автопортрета сменяется на личностную или профессиональную — наиболее распространенную форму автопортрета в изобразительном искусстве, когда художник изображает себя за работой, в мастерской или с моделью. Смысловой акцент при изо-

бражении смещается с социальной роли на демонстрацию профессиональной принадлежности, значимости созидательного начала. Вначале Мак-Кей показан в кругу своих коллег, т.е. акцентируются его социальные связи, но постепенно акцент смещается на подчеркивание его профессиональных качеств, что возвышает его над другими художниками-комиксистами. На глазах у коллег по цеху Мак-Кей рисует персонажей своего комикса, тем самым подчеркивая свою профессиональную состоятельность. Эта черта в образе Мак-Кея еще более акцентируется в следующем эпизоде, демонстрирующем его в студии за созданием не просто рисунков, а кадров будущего фильма. Тем самым Мак-Кей открывает новую грань в своем портрете, не просто художника-комиксиста, но и художника-режиссера. Для Мак-Кея принципиально важно раскрыть «кухню» магии, которой он владеет. Он позиционирует себя как создателя нового искусства. При этом он иронизирует над собой и своей работой, показывая бочки чернил, которые вкатывают к нему в студию рабочие, огромные пачки бумаги, заваленный рисунками стол и стопки нарисованных фаз, заполняющих пространство студии. Подчеркнутая гиперболизация рождает не только комический эффект, но становится формой для показа невероятных усилий, требующихся для того, чтобы нарисованные образы ожили на экране, тем самым гиперболизация становится характеристикой оптики, позволяющей взглянуть на образ самого Мак-Кея.

Следуя правилам жанра автопортрета, в мастерской Мак-Кей изображает себя с инструментарием аниматора — камерой и мутоскопом, точно также, как художники изображали себя с мольбертом, палитрой и кистями, с ящиком с красками, с рулонами бумаги или со скульптурными слепками. Впоследствии аниматоры будут продолжать эту традицию и во многих фильмах-автопортретах действие будет развиваться в студии. Здесь можно вспомнить сюжеты флейшеровской серии «Из чернильницы», а также такие ленты, как «Только поцелуй» (1983) Г. Манули, «Студия» (1988) С. Жерве, «Это могла быть Я» М. Павлатовой.

Анимационная часть фильма «Малыш Немо» демонстрирует образы из популярного комикса художника. Среди них нет привычного автопортрета режиссера, но Мак-Кей отождествлял себя с малышом Немо, главным персонажем и комикса, и фильма. Имя главного героя отсылает нас к гомеровскому тексту и его главному герою Одиссею, совершающему путешествие и попадающему в невиданные страны. Одиссей представился Полифему, назвав себя Немо или Никто (с латинского Немо переводится как «нет человека» (или «никого»)). Малыш Немо, как и Одиссей, совершает путешествия в вымышленный мир, в страну снов. Но не только это было важно для Мак-Кея при выборе имени персонажа. Мак-Кей не хотел, чтобы в образе малыша узнавали другого, а этим другим был он сам. Немо — это альтер-эго художника, он создавал его как своего двойника, свою рисованную сущность, действующую в им же придуманном мире. Внутренний ребенок Мак-Кея реализовался в образе Немо. На двойственную природу данного персонажа указывали исследователи творчества У. Мак-Кея [13, с. 124–138; 14].

Таким образом, путешествие Немо может быть рассмотрено как путешествие по подсознанию художника, а образы комикса как порождение его фобий и страхов. Если в комиксе связь между художником и рисованным образом не столь явлена, то в ленте она становится очевидной. Эта связь проявляется в событийном ряде фильма, хотя повествовательного сюжета в картине нет, скорее, — это презентация своего бытия или самопрезентация. В том игровом эпизоде в начале фильма, где Мак-Кей рисует образы комикса, он рисует и малыша Немо. Фактически художник рисует свой автопортрет, но представляет его не буквально, а через маску Немо, т.е. одновременно являя и скрывая себя.

Оживая на экране, малыш Немо повторяет действие Мак-Кея. Он рисует персонажей фильма, т.е. он выступает в роли художника. Этим действием персонажа подчеркивается, что в рисованном пространстве малыш дублирует Мак-Кея. Играя роль творца, он начинает манипулировать, вернее, дирижировать персонажами, подчиняя

их движения своей воле. Подобное поведение персонажа демонстрирует его власть над рисованным миром. Персонажи, подчиняясь воле Немо и взмахам его палочки, начинают трансформироваться, их тела меняют свои очертания, словно их образы отражаются в кривых зеркалах. Этот эпизод был рожден воспоминаниями о предыдущей деятельности Мак-Кея. Он начинал свою творческую карьеру в качестве художника в Дайм музеях (Dime Museum)³. Одним из развлечений этих центров были комнаты кривых зеркал. Мак-Кей мог наблюдать оптические трансформации отражений посетителей в зеркалах. Свой визуальный опыт он перенес в экранное пространство. В результате сцена с трансформациями фигур Импи и Флиппа была создана на основе прошлого опыта художника и его наблюдений. Для Мак-Кея создание фильма стало не столько способом «оживления» историй комикса, сколько способом самопрезентации, реконструкции воспоминаний и личного опыта.

Первоначально Мак-Кей выступал перед показом фильма. Он появлялся на публике и представлял фильм и его главного персонажа Немо, сообщая зрителям, что данный персонаж — «живой». Действуя подобным образом, он вел себя словно ребенок, который, надев маску, заигрывает с публикой, представляя в образе Другого, но одновременно желает быть узнанным, так как именно разоблачение дает смысл всей этой игре.

В своей следующей работе «Джерти динозавр» (1914) Мак-Кей пошел дальше и уже поместил в пространство фильма не своего двойника, а свой образ. Он нарисовал себя в образе дрессировщика динозавров. Фактически он создал свой творческий автопортрет, так как в этом фильме он явил себя тем, кто способен вызывать из небытия фантомные лики, вдохнуть в них жизнь и подчинить их своей воле. Предложенный Мак-Кеем драматургический ход, когда художник выступал в роли создателя собственного мира, но находился

³ Дайм музеи (Dime Museum) — дешевые центры развлечений для рабочих, мигрантов и бедных слоев населения США.

при этом не за его границами, как это делал Э. Коль, а существовал вместе со своими героями, был растиражирован другими аниматорами.

Одними из самых яростных последователей Мак-Кея стали братья М. и Д. Флейшеры. В сериях «Из чернильницы» они демонстрировали процесс рисования своего персонажа клоуна Ко-Ко, а также регулярно снимали сюжеты, в которых взаимодействовали с ним. Клоун был не только частью их мира. Он родился благодаря тому, что Макс Флейшер снял своего брата Дэйва в костюме клоуна. Впоследствии фотографический материал был переведен методом ротоскопинга в рисованный образ. Клоун Коко был в какой-то мере альтер-эго Дейва. А так как братья нередко ссорились между собой, то сюжеты с потасовками Макса с Коко в определенной степени были автобиографичны.

Фильмы Мак-Кея были первым опытом экранной самопрезентации. Если он заложил истоки жанра анимационного автопортрета, то его последователи, в том числе и братья Флейшеры, на долгие годы определили его черты. Благодаря им анимационный автобайопик приобрел комедийный характер, с карикатурно-гротесковыми приемами создания анимационного автопортрета.

Автобиографические коды можно найти в анимации 1920–1940 годов, тем не менее, формирование структуры автобиографического фильма-портрета как отдельного жанра приходится на последнюю треть XX века. В качестве примеров могут быть упомянуты такие работы, как «Голова» (1975) Дж. Грифина, «Интервью» (1979) К. Лиф и В. Сонд, «Твое лицо» (1987) Б. Плимптона, «Мастерская» (1988) С. Жерве, «Анимированные автопортреты» (1989) Д. Эрлих, «Это могла бы быть я» (1997) М. Павлатовой, «Прикосновение ангела» (2001) Б. Хульскиса. В этот период начинают формироваться основные черты жанра: появляются новые приемы создания фильмов автопортретов; вводятся разнообразные пространственные контексты, в которые помещают себя авторы фильмов; меняется интонация, с которой режиссеры начинают рассказывать о себе.

АНИМАЦИОННЫЙ АВТОБАЙОПИК:
ОПТИЧЕСКИЙ НАРЦИССИЗМ,
ВУАЙЕРИЗМ И ЭКСГИБИЦИОНИЗМ

Возросший на рубеже XX-XXI веков интерес к жанрам автобайопики может рассматриваться как одна из черт, характеризующих постиндустриальное общество, находящееся в состоянии непрерывного карнавала. В. Беньямин определял современное общество как потребляющее зрелища. Автобайопик удовлетворяет желание созерцать и созерцать не явленность, а представленность, т.е. представление.

С другой стороны, развитие автобайопика — это рефлексия человека и искусства на тотальное отчуждение. Это способ заявить о себе и привлечь к своему Я внимание других. Автобайопик порождается потребностью утверждения своего Я в обществе тотальной визуальности, где объективное существование становится таковым, если оно зафиксировано в визуальных образах и явлено в экранном пространстве. Но это явление себя в визуальном есть стремление вписаться в карнавальный поток современности. Современный карнавал — это не переосмысление традиций, это пространство проявления сверхиндивидуализированности, зрелищности и эпатирования. По мнению Ж. Липовецки, современный карнавал является способом индивидуалистического сверхдифференцирования, одним из проявлений нарциссизма современного периода [11, с. 210].

Анимационный автобайопик — одна из форм оптического нарциссизма. Отражение создается таким, каким автор хочет себя видеть или видит. В этой визуальной экспрессивности происходит преобразование человеческой телесности. Анимационный автобайопик дуалистичен по своему характеру, он, с одной стороны, являет, обнажает, а, с другой стороны, в силу природы анимации, скрывает. Истинное предстает преобразованным, трансформированным с помощью технических и художественных средств. Демонстрируемое тело, лицо в процессе презентации подвергается преображению, татуированию, редукции, т.е. замещается выбранными, примеряе-

мыми автором знаками-масками, обозначающими его присутствие. Анализируя автобайопик, можно говорить о распаде Я автора и героя на множественность масок, которые он применяет к себе или через которые он презентует себя. Это особенно отчетливо заметно в таких лентах, как «Дневник» Н. Драгича или «Это могла бы быть я» М. Павлатовой.

Автобайопик дает пример того, как Я распадается, и на его месте возникает множественность масок и ролей. Образ антично-го Нарцисса предстает открытой и неопределенной структурой. Как отмечает Ж. Липовецки, современный Нарцисс — это образ потерянного Я, «пустого зеркала», «вопрос без ответа», «открытая и неопределенная структура» [11, с. 88]. По мнению философа, «наше Я утрачивает свои ориентиры и свою целостность, благодаря избытку внимания, Я стало расплывчатым» [11, с. 88], единственное Я замещается множественностью. Автобайопик представляет концепт зеркала, так как позволяет увидеть себя как Другого или Других. Он становится рефлексией на воображаемое. В нем соединяются воображаемое — размышление о себе — и символическое, явленное в образе.

В автобайопике «Я-воображаемое» проявляется через Другого в попытках обретения формы. Она дается не сразу в своем завершенном виде, не целостной. Форма фрагментирована, она собирается в процессе презентации. Причем этот Другой или Другие предстают как отстраненные, дистанцированные оптические субъекты, видимости. Таким образом, автобиографический фильм становится практикой исследования своей телесности, познания себя и через это моделирование собственной самости.

Карнавальный характер современного бытия побуждает человека все время играть, примерять на себя те или иные маски. Пытаясь найти себя за масками социальных ролей, обрести свое лицо или сконструировать свой образ, человек начинает всматриваться в себя, пытается постичь свое сущностное Я. Автобайопик становится инструментарием самопознания, позволяющим увидеть свою са-

мость. Он подобен зеркалу, в котором отражается личность. Но, чтобы увидеть себя, свое отражение, нужно дистанцироваться от зеркальной поверхности. Дистанция позволяет увидеть себя, но только как Другого, она меняет оптику. Но этой дистанции автор не может достигнуть, он не может отделиться от себя. Отсутствие дистанции не позволяет дать резюмирующее заключение, создать цельный образ себя самого. Автор дает только одну точку зрения. Для создания обобщающего образа нужна перспектива, а ее у автора нет, он не может охватить себя и свои поступки, свою жизнь в целом. Фактически автор, создавая свой образ, обладает «бесперспективной точкой зрения» [15, с. 250–251], т.е. слепым зрением. Процесс самопознания становится попыткой соотнести представление о себе с тем, что представлено, мыслимый образ — с явленным, видимым. В результате самопознание возможно благодаря внутреннему зрению или тому, что М. Ямпольский определил как «немемитическое зрение» [16; 17].

Автобиографический фильм предстает и как пространство игры, так как дает возможность явить себя зрителю Другим, заместить себя создаваемым, виртуальным образом-маской. Дж. Оуллетт полагает, что автопортрет дает человеку шанс не только явить себя миру и свой мир, но и осуществить это явление в желаемой форме, даже далекой от реальности [18, с. 76]. Человек надевает маску и играет роль, ту, которую он сам себе выбирает, создает тот образ, с которым хочет, чтобы его идентифицировали. В автобиографии автор, моделируя свой образ/образы в пространстве фильма, являет себя миру, принимая то или иное обличие. Это не требует от него искренности и исповедальности, хотя и не исключает их. Вышедший на сцену желает одновременно быть и не быть узнанным, быть самим собой, но в то же время и Другим.

Биографический фильм удовлетворяет потребность в зрительском уайеризме, так как зритель наблюдает за частной жизнью другого, за тем, что было недоступно его взгляду, скрыто за «парадным» портретом или официальным представлением. Стремле-

ние создавать биографические фильмы — это попытка проникнуть в закулисы и понять рецепт успешности того или иного человека, увидеть его иное лицо, иную жизнь, скрываемую правом на неприкосновенность частной жизни. Автобиографическая анимация предполагает уничтожение кулис, скрывающих личную жизнь, и зрителю оказывается доступно созерцание тайного, того, что прячется за поверхностью, скрыто от постороннего взгляда. Но для созерцания выставляется лишь то, что желает выставить автор. В автобиографическом фильме, в отличие от биографического, он сам определяет границу видимого для зрителя.

Автобиографическое кино удовлетворяет не только зрительский вуайеризм, провоцирующий желание зрителя смотреть, рассматривать и узнавать. Автобайопик становится формой публичного обнажения, представляя скрытое и табуированное. Особенно это характерно для зарубежной практики, где в лентах автобайопика, как и автопортрета, появляется сексуальный или эротический дискурс. Таковы работы Геррита ван Дейка «Яннеке», «Танец для двоих», «Я двигаюсь, следовательно, я существую», «Жасмин» А. Угетто. В результате фильмы представляют собой форму оптического эксгибиционизма.

Однако эксгибиционизм в автопортрете может быть реализован не только на уровне телесности, внешней формы. Он может стать своеобразной формой обнажения внутреннего мира, демонстрации темных сторон, вытесняемых из памяти эпизодов личной жизни. В этом случае он становится формой публичной исповеди, публичного признания в содеянном и помышляемом. В этой связи уместным видится высказывание Ж. Дерриды, рассуждавшего об автопортретах, который говорит, что в «христианской традиции нет автопортрета без исповеди [...]. Таким образом, автопортрет не ведет к знанию, он признает вину и просит прощения» [19, с. 117].

Автобайопик реализует модель коммуникации, когда один, оставаясь невидимым, подглядывает, смотря в зеркало и наблюдая в нем отражение Другого, а Другой, зная, что за его отражением на-

блюдают, играет на зеркало. Степень эксгибиционизма в автобио-
пике и границы показа интимного задаются автором. Они опреде-
ляются, с одной стороны, тем, насколько сокровенным, личностным
является событие, тема или явление, которое представляется, а с
другой стороны, тем насколько откровенно, искренне говорит об
этом автор, насколько объективно он его презентует. Таким обра-
зом, степень эксгибиционизма определяется степенью внешней об-
наженности, открытости и внутренней искренности.

Автобиографическая анимация всегда связана с проблемой
морали и самоцензуры. Если автор свободен в своем самовыраже-
нии, то выход в публичное пространство, творческий эксгибицио-
низм нередко порождает столкновение с общественной моралью
и существующими в обществе этическими и нравственными прин-
ципами. Анимация с ее иносказательностью и метафорическим
языком позволяет говорить об интимных сторонах жизни, психоло-
гических травмах, фобиях, но избегая прямой речи и натурализма.
Такой прием избирает Беатриса Хулскиса в ленте «Прикосновение
ангела», рассказывая автобиографическую историю своей болезни
и выздоровления. Аналогичный язык использует и Марджана Сатра-
пи в ленте «Персеполис», рассказывая свою историю страданий и
вынужденной иммиграции из родной страны. Ее фильм — это вос-
поминание 16 лет ее жизни, которые бы она предпочла забыть.
Трагические аспекты ее биографии переплетаются с чувством тоски,
опустошенности, разочарования, а иногда отчаяния и чувства вины.
Ощущение дыхания смерти, потеря любимого создают трагическую
картину ее жизни, разворачивающуюся на фоне событий исламской
революции аятоллы Хомейни и социальной опустошенности Ирана.

Символичность анимации помогает Диане Обомсвайн в кари-
катурно-условной стилистике рассказать автобиографическую исто-
рию развода родителей и ее детства и юности. В ленте «Здесь и там»
(2006) она использует зооморфный стиль, изображая себя в виде пе-
релетной птички, вынужденной жить на две страны и две семьи. Ка-
рикатурная манера изображения диссонирует с чувствами героини,

болезненно вспоминающей о чувстве одиночества и ощущения себя везде лишней. Ведя доверительный, искренний разговор, обладая исповедальной интонацией, символичность снимает проблемы, вызванные необходимостью соблюдать политкорректность, толерантность, табуированностью, визуальным шоком, отвращением.

С другой стороны, интерес к автобиографическому фильму объясняется не столько интересом к тому или иному автору, тем более автор может быть абсолютно неизвестен и соответственно не интересен зрителю, а тем, что традиционные вымышленные персонажи в вымышленных обстоятельствах утратили привлекательность. Карнавальная реальность более привлекательна. Вымышленная рефлексия не вызывает эстетического переживания, заставляющего задуматься. В условиях замены презентаций реальности гибридными и цифровыми симулякрами, зритель начинает охотиться за достоверным. Этим может объясняться возросший интерес современного искусства к документальной составляющей. Отсюда — интерес к нон-фикшн, появлению гибридных жанров на основе документального кода, таких как докудрама или мокьюментари. В этой ситуации наблюдение за жизнью Другого становится зрелищем, и оно оказывается куда более увлекательным, чем созерцание за жизнью бестелесных фантомов, рожденных фантазией художника.

Автобиографический фильм как у автора, так впоследствии и у зрителя формирует ряд вопросов. Первый связан с тем, насколько возможно представить себя, свою суть в экранном образе и насколько этот образ будет коррелироваться с собственными переживаниями? С другой стороны, этот вопрос будет связан с тем, как замаскировать свое внутреннее “Я” в репрезентации и явить, сыграть Другого так, чтобы он был принят за меня. И третья группа вопросов возникает исходя из двух предыдущих. Она связана с тем, насколько в репрезентации внутреннее отчуждено от внешнего, возможно ли их совпадение и сколько истинного, достоверного есть в репрезентируемом?

ЗЕРКАЛЬНОСТЬ КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР АНИМАЦИОННОГО АВТОПОРТРЕТА

Анимационный автопортрет — это в первую очередь представление себя, как Другого или образа себя, образа, отраженного в зеркале. Природа анимационного изображения — это образ образа. В автопортрете, как и в автобайопике, образ автора, его видение и изображение самого себя в качестве главного героя как Другого, становится представлением представления, так как образ — это не явление самого автора и не его фотоснимок, а представление о себе самом, видение себя со стороны и воплощение этого видения, этого представления в опосредованных формах и образах. Согласно Ж. Дерриде и его «Мемуарах слепого» [19, с. 24], автопортрет всегда является гипотезой, потому что во время его написания художники не могут смотреть прямо на себя. Поэтому картина — это всегда некое представление о себе. Подтверждением размышлению Ж. Дерриды может стать лента М. Павлатовой «Это могла бы быть я». В ней Михаэла показывает себя в контексте с пространственными средами (Прага, в которой она родилась и работает, ее мастерская, паб, в котором она привыкла бывать) и ее личными отношениями. В отличие от традиционных для автопортретов фильмов, где режиссеры показывают себя за работой и при изображении своей личности делают акцент именно на творческой стороне своей персоны, для Михаэлы нет различия между ней как творческой натурой и как простым человеком. Ее автобиографический фильм структурирован как ряд образов-метонимий, когда одна деталь или одно из изображений отсылает к целому и является одним из представлений этого целого — ее личности. В фильме М. Павлатова не предлагает окончательной версии своего изображения, ее представление о себе вариативно. Она как бы пробует те или иные маски, демонстрирует себя в том или ином контексте, с той или иной стороны. Каждый ее образ самоценен, каждый истинен, но каждый из них несет свое различие. Она словно ищет себя, пытается понять, какая она есть на самом деле и окончательного решения, единственного изображе-

ния не дает. Поэтому и название фильма «Это могла бы быть Я». Для нее важна ее изменчивость, так как она понимает, что человек каждый день разный, у него разное настроение. Он чувствует, а соответственно и выглядит каждый раз по-разному. В своем фильме она пытается показать эту изменчивость, неуловимость настроения, создавая мозаичную структуру своего образа. Поэтому ее автопортрет — это лишь гипотеза, предположения о себе самой. Именно этой гипотетичности, изменчивости нет в фотографическом автопортрете, который конкретен и фиксирует определенный момент.

Обращаясь к размышлениям Ю. Лотмана о жанре портрета в европейском искусстве, можно сказать, что автопортрет становится полем пересечения телесного и духовного, возможного и действительного, представляемого (желаемого) и реального, социальной роли и самости художника [20, с. 500–518]. Автор фильма одновременно является и объектом наблюдения, и тем, кто смотрит на себя как на Другого. Снимая фильм о себе самом, автор отстраняет себя в зону видимого, т.е. отчуждается сам от себя. Оказавшись в этой зоне, он начинает позировать, т.е. наделяется функцией актера, разыгрывающего действие перед потенциальным зрителем. Но одновременно он является еще и тем, кто фиксирует это действие и наблюдает за ним. Столь сложная троичная роль вызывает шок от встречи с собственным отражением, с Другим, увиденным в зеркале, которого нужно принять за самого себя и заменить себя этим Другим.

В автобиографическом фильме автор не только рассказывает о себе, но одновременно стремится проанализировать себя, свои поступки, свой внутренний мир. Таким образом, автобиографический фильм может рассматриваться и как форма саморефлексии. Его создание может становиться способом конституирования собственного бытия, выстраивания виртуальной модели и дальнейшего ее принятия, тем более, если этот образ будет воспринят зрителем.

В отличие от документального автобиографического фильма, в анимационном автобиографическом портрете — это образ-идея, а не образ-данность. Автор высказывает идею, с которой он себя соотносит или

хочет, чтобы его с ней ассоциировали. Поэтому достаточно много автобиографических лент, особенно представляющих форму самопрезентации, являют образно-аллегорическое воплощение мыслей и взглядов автора на себя самого, свою уникальность и неповторимость. Это представление себя через некие изображения и рефлексии становится необходимостью внешней публичности.

В отличие от биографических фильмов, в автобайопике в силу особенности презентации нет ни культурной, ни временной дистанции ни между образом героя и зрителем, ни между образом героя и повествователем, так как это одно лицо и современник зрителя. Произведение автобайопика есть речь от первого лица, а создатель автобиографического фильма всегда его герой. Автобайопик повествует о субъективном опыте и истории. Люди, которые могут окружать героя, создают лишь фон или ситуацию, в которой проявляются свойственные ему качества. Автобиографические ленты обладают свойством субъективизации, для них характерен монофонический тип повествования.

Отсутствие дистанции делает автобиографичное анимационное повествование чрезвычайно лично-откровенным, а порой и исповедальным. По мнению Е. Местергази, «субъективности мировосприятия в такого плана текстах соответствует предельная субъективность высказывания» [21, с. 49]. Объективизируя свой образ в пространстве экрана, автор не только отделяет его от себя, но и «вытаскивает» нечто скрытое и неявленное наружу, делая его видимым. Интересно отметить, что само понимание слова «портрет» восходит к латинскому глаголу «*protrahere*», что буквально означает переносить, вытаскивать наружу, т.е. этимология слова предполагает, с одной стороны, отделение образа и фиксацию его на некой поверхности, а с другой стороны, показ скрытого.

Однако, автобиографическому анимационному повествованию свойственна парадоксальность. Так, представляя себя или рассказывая о себе, человек не говорит всей правды или говорит только ту правду, что считает таковой, и которую другие должны принять за

правду. Анимационный автобайопик позволяет «фальсифицировать себя», редактировать свой образ в соответствии с самовосприятием, «упаковать» свой образ в правильную «обертку», даже если реальность совсем другая.

В анимационном автобайопике обнажение не является тотальным. Условность анимационного образа создает некую пелену, скрывающую явленное, порождая загадку. Транспарантный характер репрезентации в анимационном автобайопике, одновременно представляющий и скрывающий образ, рождается самой природой анимации. Анимационный автобиографический фильм становится местом самопредставления, но оно разыгрывается в маске, которую режиссер себе выбирает. Наличие маски, с одной стороны, является формой защиты и позволяет внести в пространство фильма исповедальный характер, обнажить самое сокровенное, но с другой стороны, маска, выполняя функцию сокрытия, дает возможность для подмены. Исповедь может быть замещена игрой, исполнением тех или иных ролей. Примерка на себя масок становится формой кривляния и гримасничества. Автор выступает в пространстве фильма как трикстер, провокатор, своим явлением, демонстрацией провоцирует зрителя, заставляет его наблюдать разыгрываемое им явление или действие. Подобное трикстерство и игра с собственным образом присутствует в ленте итальянского режиссера Гвидо Манули «Один поцелуй» (1983). Фильм — это самоирония, режиссер иронизирует и над собой, и над своей профессией, и над тем, что она определяет его вкусы, пристрастия и сексуальные влечения. В фильме присутствует как его фотографический образ, так и рисованный. Для режиссера разницы между ними нет, это две его идентичных сущности, позволяющие ему пребывать в разных мирах. Нарисовав женщину своей мечты, которой оказалась диснеевская Белоснежка, он исступленно желает ее. Для воссоединения со своей страстью он принимает рисованное обличие, словно надевает иной костюм, и в этом образе он попадает в рисованный мир.

Автор начинает планомерно выстраивать свой образ таким, каким его хотели бы видеть зрители, либо таким, каким он хочет,

чтобы его видели. В первом случае, автор автобиографического произведения стремится вписать себя в некую нормативную, морально-нравственную систему, в пространство публичного и предстать либо идеализированным субъектом, либо жертвой обстоятельств, либо героем, преодолевающим трудности, либо маргиналом, противостоящим системе. Во втором случае, он может эпатировать или провоцировать зрителя, предлагать ему иной собственный образ, который отличен от реальности и сложившегося представления, демонстрируя иные качества личности. Автор пытается ввести зрителя в пространство субъективности. Но кривляние и эпатирование несут не только игру и насмешку, они могут быть и бунтом против стандартного, типичного.

Маска осложняет идентификацию. Зрителю презентуются и предъявляются только фрагменты целого, отобранные и сотворенные автором оптические образы-личины. В результате, в автобайопике зритель сталкивается с самопрезентацией автора через его неприятие или присутствующее отсутствие.

Автор автобиографического фильма оказывается одновременно и показывающим, и смотрящим. При этом он смотрит не на самого себя, а лишь на свое отражение или представление. И это отражение является образом Другого, отчужденного от смотрящего, хотя и репрезентирующего его видимость как одно из его проявлений, содержащее различие. Для представляющего смотрящего становится важным определение того, сколько истинного или внутреннего, сущностного проявляется в репрезентации. Поэтому, обращаясь к размышлениям Ж. Лакана, можно сказать, что в автобиографическом фильме происходит манифестация несовпадения сущностного Я автора, т.е. внутреннего, духовного Я, с реальностью Я, т.е. Я внешнего, телесного. В результате этого несовпадения возникает «драма несовпадений». А тот образ, который создается в репрезентации, несет коммуникационную функцию и играет роль посредника между внутренним Я автора и зрителями, внешним миром [22, с. 95].

Являя себя одновременно и объектом наблюдения, и наблюдателем, Я начинает представлять себя как Другого, а вернее моде-

лизовать свои Другие Я. Из-за оптического парадокса уничтожается единство субъекта. Моделируемый Другой является одновременно и Мной, предполагающим идентичность, и Иным, демонстрирующим различие. Этот оптический парадокс позволяет говорить о наличии различия при схожести, либо схожести при различии. Появляющийся зазор создает пространство для колебания между достоверностью, идентичностью и вымышленностью, сотворенностью. Чтобы увидеть себя, человек начинает занимать какую-то точку в пространстве. И занятая им точка формирует тот или иной образ его Другого.

Вместо достоверно фиксируемого образа субъекта возникает его мнимость. Оптический парадокс задается самим процессом создания автопортрета, когда портретируемому, чтобы увидеть себя как Другого, т.е. со стороны, иным, отстраненным взглядом, нужен инструмент, не обладающей самостью, не представляющий никакого образа, но при этом являющий пустое пространство для манифестации / презентации образа Другого. Таким пространством является зеркальное пространство, и в этой связи пространство фильма становится подобным зеркальной поверхности. Но разница между зеркальным и экранным пространством оказывается существенной. Если природа зеркального пространства реверсивна, то природа экранного изображения инверсивна. Эта инверсия порождает отторжение субъекта создающего от образа отраженного, презентуемого. Отторжение создает необходимую дистанцию для восприятия собственного Я как Другого, а соответственно отстранение дает возможность для самоиронии.

ТИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ЭКРАННОЙ СТРУКТУРЫ В АНИМАЦИОННОМ АВТОБАЙОПИКЕ

Анимационный автобайопик представлен двумя типами построения экранного сообщения. К первому типу относятся ленты, в основе которых лежат воспоминания, рассказ о личном опыте и переживаемых ощущениях. Изложению присущи повествователь-

ные и ретроспективные приемы, исповедальные интонации. Образ показывается во временной перспективе. Для повествовательной стратегии важно не явить образ, а показать его становление, его бытие в определенный момент.

Ко второму типу относится анимационный автопортрет. Он основывается на использовании презентационных приемов, направленных на предъявление своего образа, показ себя с разных сторон и узнавание в предъявленном «Я-Другом» — «Я самости». Повествовательность, обуславливающая развитие событий во времени, замещается показом, позированием. Фильм становится подобен автопортрету в живописи или серии селфи. Экранная поверхность уподобляется холсту, на котором уже запечатлен не Я, а Другой, отделенный от меня образ, увиденный в зеркале.

Манифестация себя как Другого чаще всего сопряжена с наличием фронтальной точки зрения. Это наиболее типичный тип видения, представленный в анимационном автопортрете. Его истоки идут от изобразительного портрета, но еще в большей степени оно порождается психологическим нарциссическим комплексом. Такой тип видения представлен в лентах «Голова» Дж. Грифина, «Твое лицо» Б. Плимптона, «O.W.L.» (2012) Ск. Хатчинсона, «1000 Автопортретов» (2008) Т. Лоу. В них отчуждение, отстранение от себя становится формой позирования, а событийный план представляет форму самонаблюдения, которое сопряжено с процессом самоузнавания или самопознания. Герой, представляя себя, наблюдает за собой, пытается узнать, постичь себя в череде сменяющихся образов и модификаций собственного тела. Но отстранение от себя формируется и через диспозитивное видение, требующее постоянно менять точку зрения, использовать отражения отражений. В результате фронтальность, как и линейность, подвергаются деконструкции, порождая синтетический образ, в котором одновременно совмещается несколько точек зрения. Образ приобретает многомерность трактовки, автор пытается увидеть себя через свои отражения в различных поверхностях через созданные им же художественные образы.

Фильм становится подобен автопортрету, но статическое представление разрушается за счет динамического импульса, замещающего единичное множественными образами-отражениями. Вглядываясь в них, автор пытается рассмотреть себя, узнать себя в отраженных — Других. Соотнося свои внутренние ощущения с репрезентируемым образом, автор стремится собрать нечто целое, но оно постоянно ускользает, являет нечто новое, некое различие в схожести.

Явление себя в разных лицах-образах создается за счет искажения, принятия гримасы и кривляния. Игровой характер самопрезентации и заданный ею мощный иронический импульс превращает фильмы-автопортреты в некий сплав пародии и абсурда. Как гротесковую форму нарциссизма стоит воспринимать ленты «Твое лицо» (Б. Плимптона) или «Голова» Дж. Грифина. Фильм Б. Плимптона представляет серию из метаморфоз лица, где один образ-гримаса сменяется другим. Длительность ленты ограничивается только фантазией художника, предлагающей все новые и новые модификации. Фильм имеет рондальную структуру — первый и последний кадр идентичны и являют фронтальное изображение.

Делая выводы, стоит сказать, что развитие жанра анимационного автобайопика является проявлением тенденций нарциссизма, характеризующих состояние современного общества. Он дает художественное представление о том, как видит себя, свою личность, жизнь или судьбу автор фильма. События фильма не всегда презентуют реальный образ автора, это может быть как ментальный портрет, так и портрет-маска, за которой скрывается создатель. Анимационный автопортрет никогда не отражает реальность, как это может сделать беспристрастный объектив фотокамеры, он только предлагает гипотезу, нечто возможное. Самовосприятие зависит от множества субъективных факторов, таких как настроение, мнения окружающих, личный опыт и т.д. Следовательно, создаваемая экранная идентичность весьма подвижна и неустойчива, она лишена завершенности и однозначности.

Визуальное самопредставление обусловлено дублированием. Создавая автопортрет, художник использует инструментарий (будь то зеркала, фото и кинокамеры, тени и силуэты), чтобы увидеть невидимое — то, на что он не может посмотреть прямым взглядом. Восприятие образа возможно только опосредованно, а все опосредованные увиденные образы — симуляции, создающие призрачные представления. Они рождаются не из увиденного, а из разговоров, из интервью с Другим, представленным, явленным зеркальной поверхностью. Фактически художник, создающий автопортрет, становится подобен слепому Тиресию. Его видение возникает на границе слепоты и зрения.

Хотя автобайопик в анимации и не столь широко распространен, на экраны с завидной регулярностью выходят фильмы, которые содержат свойственные ему жанровые признаки. Таких лент с каждым годом становится все больше. Это дает основание полагать, что автобайопик показывает тенденции к внутреннему развитию. Помимо фильмов-автопортретов в нем появляются новые жанровые формы, которые еще только предстоит осмыслить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Rhodes G., Springer J. Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, N.C.: McFarland & Co Inc Pub, 2006. 294 p.

2. Кривуля Н. Документальная анимация. Союз различий // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: сб. материалов научно-практической конференции / сост. и науч. ред. Н.Г. Кривуля. М.: Издательский дом МГУ, 2019. С. 206–225.

3. Морозова И.В. Жанровые модели игрового биографического фильма (на материале кинематографа США 1930-х — 2010-х гг.). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М.: ВГИК, 2018. 30 с.
URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01008717216> (дата обращения: 23.11.2019).

4. Коновалова Е.Ж. Специфика биографического жанра в кино: образ писателя и его художественная трансформация // Филология и культура. Philology and culture. 2012. № 4 (30). С. 262–265.

5. Custen G. Bio/Pics: How Hollywood constructed public history. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992. 304 p.

6. Austin T., de Jong W. Rethinking Documentary: New Perspectives And Practices. New-York: Open University press, 2008. 358 p.
7. Bingham D. Whose lives are they anyway?: The biopic as contemporary film Genre. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2010. 432 p.
8. Kriger J. Abimated realism: A behind the scenes look at the animated documentary Genre. Waltham, MA: Focal Press, 2011. 222 p.
9. Honess Roe A. Animated documentary. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2013. 194 p.
URL: <https://link.springer.com/book/10.1057%2F9781137017468> (дата обращения: 23.11.2019).
10. Трусевич Е.С. Режиссерские и драматургические особенности монофильма // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: сб. материалов научно-практической конференции / сост. и науч. ред. Н.Г. Кривуля. М.: Издательский дом МГУ, 2019. С. 230–237.
11. Липовецки Ж. Эра пустоты: эссе о современном индивидуализме / пер. с фр. В.В. Кузнецова. СПб.: Владимир Даль, 2001. 330 с.
12. Еремеев А.Ф. Первобытная культура: происхождение, особенности, структура: курс лекций в 2 частях. Ч. 2. Саранск: Изд-во Мордовского университета, 1997. 216 с.
13. Canemaker J. Winsor McCay: His life and art. Boca Raton, FL: CRC Press, 2018. 284 p. <https://doi.org/10.1201/b22526>
14. Sfadj C. Little Nemo in Slumberland: Readers following Winsor McCay on an adventure through comic strip panels
URL: https://www.academia.edu/36692780/Little_Nemo_in_Slumberland_Readers_following_Winsor_McCay_on_an_adventure_through_comic_strip_panels (дата обращения: 23.11.2019).
15. Бахтин М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Русское слово, 2002. 799 с.
16. Ямпольский М. О близком: Очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 240 с.
17. Ямпольский М. Демон и лабиринт. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.
18. Ouellette J. Me, myself, and why: Searching for the science of self. New-York: Penguin Books, 2014. 336 p.
19. Derrida J. Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines // Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins. English transl. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 141 p.

20. Лотман Ю.М. Портрет // Ю.М. Лотман. Статьи об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 500–517.

21. Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн: экспериментальная энциклопедия. М.: Совпадение, 2007. 328с.

22. Лакан Ж. Стадия зеркала, как образующая функцию Я // Институт психологии и психоанализа на Чистых прудах: сайт.

URL: <https://psychic.ru/articles/modern/modern64.htm> (дата обращения: 23.11.2019).

REFERENCES

1. Rhodes G., Springer J. *Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co Inc Pub, 2006. 294 p.

2. Krivulya N. Dokumental'naya animatsiya. Soyuz razlichij [Documentary animation. Union of differences]. *Sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferencii "Aktual'nye problemy ekrannyh i interaktivnyh media"* [Collection of conference materials "Actual problems of screen and interactive media"]. Moscow: Moscow state University Publ., 2019. Pp. 206–225.

3. Morozova I.V. *Zhanrovye modeli igrovogo biograficheskogo fil'ma (na materiale kinematografa SSHA 1930-h–2010-h gg.)* [Genre Models of Fiction Biographical Movie (Based on Cinema from the United States in the 1930s–2010s). Cand. art history sci. diss. abstr.]. Moscow, 2018. 30 p.

URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01008717216> (accessed 23.11.2019).

4. Konovalova E.Zh. Specifika biograficheskogo zhanra v kino: obraz pisatelya i ego hudozhestvennaya transformatsiya [The specifics of the biographical genre in the cinema: the image of the writer and his artistic transformation]. *Filologiya i kul'tura* [Philology and culture]. 2012. № 4 (30), pp. 262–265.

5. Custen G. *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992. 304 p.

6. Austin T., de Jong W. *Rethinking Documentary: New Perspectives And Practices*. New-York: Open University press, 2008. 358 p.

7. Bingham D. *Whose lives are they anyway?: The biopic as contemporary film Genre*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2010. 432 p.

8. Kriger J. *Animated realism: A behind the scenes look at the animated documentary Genre*. Waltham, MA: Focal Press, 2011. 222 p.

9. Honess Roe A. *Animated documentary*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2013. 194 p.

URL: <https://link.springer.com/book/10.1057%2F9781137017468> (accessed 23.11.2019).

10. Trusevich E.S. Rezhisserskie i dramaturgicheskie osobennosti monofil'ma [Directorial and dramatic features of the MONOFILM]. *Sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferencii "Aktual'nye problemy ekrannyh i interaktivnyh media"* [Collection of conference materials "Actual problems of screen and interactive media"]. Moscow: Moscow state University Publ., 2019. Pp. 230–237.

11. Lipovecki Zh. *Era pustoty: esse o sovremennom individualizme* [The age of emptiness: essays on modern individualism]. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 2001. 330 p.

12. Ereemeev A.F. *Pervobytnaya kul'tura: proiskhozhdenie, osobennosti, struktura : kurs lekcij v 2 chastyah. Ch. 2* [Primitive culture: origin, features, structure: a course of lectures in 2 parts. Part 2]. Saransk: Mordovian State University Press, 1997. 216 p.

13. Canemaker J. *Winsor McCay: His life and art*. Boca Raton, FL: CRC Press, 2018. 284 p. <https://doi.org/10.1201/b22526>

14. Sfadj C. *Little Nemo in Slumberland : Readers following Winsor McCay on an adventure through comic strip panels*.

URL: https://www.academia.edu/36692780/Little_Nemo_in_Slumberland_Readers_following_Winsor_McCay_on_an_adventure_through_comic_strip_panels (accessed 23.11.2019).

15. Bahtin M. *Sobranie sochinenij: v 7 t. T. 6*. [Collected works: in 7 vols. Vol. 6]. Moscow: Russkoe slovo Publ., 2002. 799 p.

16. Yampol'skij M. *O blizkom: Ocherki nemimeticheskogo zreniya* [On close : Essays on intimations of view]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 240 p.

17. Yampol'skij M. *Demon i labirint* [The demon and the labyrinth]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 336 p.

18. Ouellette J. *Me, myself, and why: Searching for the science of self*. New-York: Penguin Books, 2014. 336 p.

19. Derrida J. *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines. Memoirs of the blind : the self-portrait and other ruins*. English transl. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 141 p.

20. Lotman Y.M. *Portret* [Portrait]. Y.M. Lotman. *Stat'i ob iskusstve* [Articles about art]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ, 1998. 500–517 p.

21. Mestergazi E.G. *Literatura non-fikshn: eksperimental'naya enciklopediya* [Nonfiction literature: an experimental encyclopedia]. Moscow: Sovpadenie Publ., 2007. 328 p.

22. Lakan Zh. *Stadiya zerkala, kak obrazuyushchaya funkciyu Ya* [The mirror stage as forming the function of the Self].

URL: <https://psychic.ru/articles/modern/modern64.htm> (accessed 23.11.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА КРИВУЛЯ

доктор искусствоведения,
руководитель научного отдела,
профессор кафедры теории и практики телевидения
Высшей школы (факультета) телевидения,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Москва, Ленинские горы, д.1., стр.51

ORCID: 0000-0003-4580-1357

e-mail:hstv-sn@bk.ru

ABOUT THE AUTHOR:

NATALIA G. KRIVULYA

Doctor of Sciences in Art History
Scientific Section Head
Professor at the Chair of Television Practice and Theory
at the Higher School (Department) of Television
Lomonosov Moscow State University
1/51, Leninskie Gory, Moscow, 119991

ORCID: 0000-0003-4580-1357

e-mail:hstv-sn@bk.ru3.

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА
СОВРЕМЕННОГО
ГЕРОЯ
НА ЭКРАНЕ**

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

УДК 791.4 + 791.3 + 008
ББК 85.375 + 71.4 + 87.8

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-93-109
recieved 01.06.2019, accepted 26.12.2019

ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ АЛЕКСАНДРОВ

Московский государственный университет

им. М.В. Ломоносова,

Музей землеведения,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-7726-1466

e-mail: eale@yandex.ru

ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ: ПРИОРИТЕТ ЭТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности создания произведений на принципах визуальной антропологии. Предшественником нового направления экранной документалистики считается Роберт Флаэрти, поразивший в 1922 году публику фильмом «Нанук с севера» — о жизни на краю земли маленького северного народа. Со временем антропологи осознали, что киносъемка на основе «включенного наблюдения», ставшего основным методом исследования в школе культурного релятивизма Франца Боаса, открывает новые возможности для исследования культуры, а полученные экранные материалы могут быть использованы для межкультурной коммуникации на основе достоверной информации и этических принципов равноправного «диалога культур». В этом случае определяющим принципом, отличающим визуальную антропологию от других способов коммуникации, становится цель осуществления «диалога культур», когда на первый план выходит условие посреднической моральной ответственности перед обеими культурами: отображаемой и воспринимающей информацию. При таком подходе к изучению закономерностей процесса отображения действительности можно говорить о синэтике (кинематографической этике), подразумевая под этим тер-

мином приоритет этических принципов в исследованиях кинематографической деятельности в рамках визуальной антропологии. Принципы моральной ответственности определяют характер работы всех акторов на всех этапах деятельности в области визуальной антропологии. Но особое внимание уделяется, и, в соответствии с этим, отводится значительный текстовый объем рассмотрению особенностей авторской работы оператора на первоначальном этапе проведения съемки события.

Ключевые слова: визуальная антропология, межкультурная коммуникация, синэтика, экранное сообщение, документалистика, достоверность, эстетика

EVGENY V. ALEKSANDROV

Lomonosov Moscow State University,
Earth Science Museum,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-7726-1466
e-mail: eale@yandex.ru

VISUAL ANTHROPOLOGY: PRIORITY OF ETHICAL PRINCIPLES

Abstract. The article discusses the features of creating artworks based on the visual anthropology principles. Robert Flaherty, who in 1992 shocked the audience with his film “Nanook of the North” about the life of a small-numbered people at the end of the world, is the acknowledged pioneer of the new trend of documentary films. With time the anthropologists realized that filming based on “included observation,” the main research method of the Franz Boas cultural relativism school, opens new opportunities for cultural studies. Obtained on-screen content can be used for cross-cultural communication based on the authentic information and the ethical principles of equitable “culture dialogue.” In this case the determining principle that differentiates the visual anthropology from other means of communication aims at establishing the “culture dialogue,” when the intermediary moral responsibility before both cultures—those reflecting and receiving the information, comes to the fore. With this approach to studying

reality reflection patterns, one may talk about cinethics (cinematography ethics), using this notion to describe the priority of the ethical principles in cinematographic research within the framework of visual anthropology. The principles of moral responsibility determine the work nature of all participants throughout all stages of their activity in the area of visual anthropology. Consequently, a special attention is paid to and a significant amount of text is dedicated to the features of the original work of the cameraman at the initial phase of filming the event.

Keywords: visual anthropology, cross cultural communication, cinethics, screen message, documentary films, authenticity, aesthetics

ВВЕДЕНИЕ.

АНТРОПОЛОГИЯ ВЫЯВЛЯЕТ НОВОЕ ИЗМЕРЕНИЕ В КИНО

Исторические корни ориентации на видеодокументирование, как и многие другие особенности визуальной антропологии, связаны со сложившимися методами гуманитарных антропологических исследований малочисленных народностей, профессиональных групп, малоизвестных сторон культуры. Успех этих исследований, как правило, зависит от длительности проживания ученого в среде изучаемых людей, от степени доверия, от способности изнутри раскрывать закономерности, определяющие существенные стороны бытия, от умения точно и выразительно записывать свои впечатления, стремясь сохранить колорит и атмосферу жизни, к которой исследователь был допущен.

Успех первого фильма Роберта Флаэрти («Нанук с севера») был в немалой степени обусловлен тем, что он не только хорошо знал образ жизни эскимосов, любил их и восхищался, но и достаточно долго с ними прожил. Из большого объема снятого для фильма материала была отобрана лишь малая часть. И хотя в его адрес было много обвинений в том, что некоторые сцены были разыграны, упрек надо относить, скорее, к несовершенству съемочной техники того времени, чем к искажению естественности поведения эскимосов, их обычаев и ритмов жизни. Заслуга Флаэрти заключается в том, что ему в результате проживания внутри сообщества и длительного наблюдения

удалось показать возможность создания достоверного образа малоизвестного народа [1, с. 72–75]. Другому пионеру кинематографа — Дзиге Вертову — приходилось оправдываться перед самим собой за то, что он редко использовал открытые им возможности «киноглаза» для раскрытия внутреннего мира людей [2, с. 53–55].

После всеобщего успеха фильмов Флаэрти общество пришло к осознанию того, что появилось новое мощное средство социокультурного воздействия, способное решать важнейшую задачу установления контактов между разобщенными мирами. На первом этапе некоторые ученые встретили фильм настороженно. Но к этому времени в антропологии сформировалось новое направление культурного релятивизма, представители которого использовали методологию «включенного наблюдения». Ею интуитивно, исходя из сложившегося в детские годы восторженного отношения к эскимосам, пользовался Флаэрти, создавая свой шедевр «Нанук с севера». Яркие представители исследования на гуманитарных принципах, сменившего в XX веке методы постколониальной науки, Маргарет Мид и Грегори Бейтсон во время многомесячной полевой работы на о. Бали в Малайском архипелаге пришли к выводу, что кинематограф может не только выполнять функцию фиксации их наблюдений, но обладает собственными уникальными возможностями получать информацию совершенно нового рода, часто иррациональную, воспринимаемую на подсознательном уровне, принципиально отличающуюся от вербальной [3]. Помимо литературной записи, появилась возможность запечатлевать процессы быта, ритуалов, взаимоотношений между людьми во всем их многообразии, неоднозначности, со всеми деталями и нюансами, не укладывающимися в рамки строгих концепций, но передающими неповторимую психологическую атмосферу, характерную именно для конкретного человеческого сообщества. Постепенно у родоначальников новой дисциплины сложилось представление о сверхзадаче визуальной антропологии как о «диалоге культур» [4, с. 160–177].

Как всякий молодой, востребованный и быстро развивающийся вид творческой деятельности, визуальная антропология иногда получает достаточно широкое толкование. Новое направление носит междисциплинарный характер; комплексная деятельность в его рамках представлена четырьмя основными видами: производством визуально-антропологической информации, ее сбором и архивированием, социокультурными и научно-образовательными практиками (к которым, в первую очередь, относятся исследования образовательные, музейные и прочие аспекты использования аудиовизуальных материалов), информационными технологиями [6, с. 11–28]. И хотя все выделяемые позиции взаимосвязаны и взаимодополнительны, в данной статье основное внимание будет уделено первому направлению, относящемуся к съемке и созданию произведений с целью межкультурной коммуникации.

Отличительной чертой визуальной антропологии является отображение жизни определенных сообществ — этнических, конфессиональных, региональных, возрастных, маргинальных, творческих, профессиональных и прочих. При этом часто акцент делается не на отдельной личности, а на взаимодействии персонажей внутри группы. Определенные же герои, как правило, выбираются в качестве типичных представителей, когда основное внимание уделяется личностям, не противопоставляющим себя сообществу, а, напротив, органично воплощающим ее социальные, традиционные, семейные, природные связи и проявления.

Классическое семиотическое предложение Сола Уорта «описывать кино как процесс, связывающий кинематографиста, фильм и кинозрителя» [7, с. 136] со временем постепенно дополняется четвертым элементом процесса коммуникации — отображаемой действительностью. В этом случае при рассмотрении всех этапов процесса коммуникации в качестве равноправного члена нравственного договора должны учитываться не только автор и зритель, но и культурные сообщества в виде людей, участвовавших в запечатленных объективом камеры событиях. Изучению подлежат не только реак-

ции зрительской аудитории на воздействие экрана, а более сложный механизм взаимодействия реального события, произведения, зрителя и посредников — актеров, принимавших участие на всех этапах создания сообщений, хранящих их и публикующих, комментирующих и использующих в различных социокультурных практиках.

Предметом исследования становятся:

- принципы, проявляющиеся при отборе сюжетов и формировании авторской позиции в ходе подготовки к съемке;
- закономерности, характеризующие процесс съемки, поведение съемочной группы и представителей сообществ;
- особенности черновой обработки и переструктурирования исходных материалов, их анализа, описания, архивирования, введения в базу данных, сбора дополнительных материалов;
- специфика подготовки исходных материалов к публикации (создание фильмов и других видов экранных и сопроводительных сообщений);
- учет реакции потенциальных категорий зрителей и меры по воздействию на нее.

При таком широком подходе к изучению кинематографических и этических закономерностей процесса отображения действительности можно говорить о новом, складывающемся в рамках визуальной антропологии теоретическом направлении — синэтике [8, с. 56–66]. Первая часть новообразования отсылает к понятию *сінета* как к универсальному термину, расширительное толкование которого подразумевает не только передачу динамической информации, но соответствует современному синтетическому кино- и телевизионному языку, включающему также и фотографию, звук, графику. Таким образом, термин «синэтика» отвечает нацеленности исследования на совместное рассмотрение этических и эстетических закономерностей, определяющих характер творческой деятельности при отображении реальных жизнепроявлений человека средствами аудиовизуального языка.

СПЕЦИФИКА ФИЛЬМОВ, ОСНОВАННЫХ НА ПРИНЦИПАХ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Можно справедливо возразить, что подобные задачи, пусть не в полном виде и не всегда осознанно, ставятся и вне рамок визуальной антропологии. Но речь не идет о проведении сколько-нибудь жестких границ, а только о выявлении определенных тенденций и предпочтений. В конечном счете фильмы визуальной антропологии можно рассматривать как одну из ветвей экранной документалистики. Недаром произведения Р. Флаэрти, который не был ни профессиональным кинематографистом, ни этнографом, считаются общей для всех вершиной. На фестивалях визуальной антропологии с успехом демонстрируются архивные фильмы, создатели которых часто не имели отношения к этнографии. Также и среди современных документальных фильмов, снятых без участия антропологов, сплошь и рядом встречаются работы, которые с полным правом можно отнести к визуальной антропологии.

И все же важные различия можно выявить, хотя по характеру построения целый ряд фильмов, авторами которых являются даже антропологи, с трудом можно отнести к интересующей нас разновидности. Это, в первую очередь, относится к научно-популярным и учебным фильмам, к фильмам, изначально ориентированным на демонстрацию по телевидению. Характер съемки и построение таких фильмов часто ничем не отличаются от аналогичных работ, относящихся к публицистике, рассказывающих о природных явлениях или о технологических процессах. В этих случаях рамки жанра и прагматические задачи диктуют создателям определенные требования, следование которым в значительной степени ставит под сомнение возможность отнесения этих фильмов к визуальной антропологии. Чтобы соответствовать ее принципам, нередко приходится решать целый ряд трудно совместимых исследовательских, этических, эстетических и поведенческих задач, определяющих возможность и успешность работы автора. Необходимо в многообразии явлений выбрать тех людей и те события, которые наилучшим образом пе-

редают характерные черты конкретной культуры. Часто может возникнуть серьезное расхождение с представлениями, сложившимися в ходе предварительных исследований, так как критерии отбора по логико-рациональным соображениям и по визуальным впечатлениям могут существенно различаться. И уже на этом этапе у автора, изначально идущего от антропологических или кинематографических знаний, может возникнуть внутренний конфликт, разрешение которого потребует от него определенной гибкости при осуществлении визуального исследования.

Эта проблема может серьезно мешать работе, если авторство строится на сотрудничестве оператора и режиссера, когда один из них плохо знаком с принципами визуальной антропологии, или на союзе кинематографиста и антрополога. Существует опасность, связанная с естественным желанием ученого создать визуальный эквивалент своего исследования. В этом случае может возникать эффект иллюстративности и вторичности. Кроме того, из-за доминирования взглядов конкретного исследователя съемка может лишиться непосредственности и неангажированности, а, следовательно, возможности свободного и целостного освещения события. Такое мнение характерно для большинства авторитетных визуальных антропологов [9, с. 436–456].

АВТОРСТВО ОПЕРАТОРА В ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Сказанное объясняет, почему в визуальной антропологии столь популярна индивидуальная работа автора-оператора или соавторов, придерживающихся общих принципов. Существует, однако, и другая опасность, идущая от профессиональных кинематографических и телевизионных подходов, когда задача создания правдивого образа культуры подменяется авторским самовыражением или стремлением соответствовать сложившимся стереотипам и формам, основанным на распространенных представлениях о художественной выразительности и привлекательности тех или иных приемов для зрителей. Это типичное для визуальной антропологии противоре-

чие снимается, если признать, что сама реальность обладает самоценной значимостью, которую внимательный глаз камеры способен увидеть и выразительно запечатлеть, передав зрителю ощущения оператора-первооткрывателя, запечатлевающего неповторимое событие. Создается тот самый эффект открытия кинематографической реальности, которым был поражен Дзига Вертов в самом начале своего творческого пути и о служении которому он мечтал всю жизнь, несмотря на выдающиеся результаты вынужденного отступничества [2, с. 138].

Речь не идет о стремлении к какой-то сугубо реалистической съемке, стремящейся к объективности и пренебрегающей эстетикой кинематографического языка. Напротив, требования к творческим способностям снимающего и его мастерству чрезвычайно высоки. Он должен уметь отрешиться от устоявшихся представлений о съемке, стремления подогнать разворачивающееся перед его глазами событие к ожидаемому результату, идущему либо от исследовательской концепции, либо от стереотипов построения художественного произведения. Ему часто приходится работать в импровизационном режиме, когда невозможно ни прервать действие, ни приспособить его к своим потребностям, ни попытаться заставить его воспроизвестись. Требование сохранения естественности события и поведения участвующих в нем людей остается приоритетным. В конечном счете, перед человеком с камерой стоит очень ответственная задача — увидеть в современной жизни следы уходящей на глазах истории, сохраненные традиционной культурой и объясняющие секрет неповторимости образа жизни конкретного сообщества.

Успех будет зависеть от степени допущенности, внимательности взгляда, способности входить внутрь события, проживать в нем вместе с его участниками и передавать с помощью камеры впечатления о сущностных для данного сообщества и данной культуры чертах этих событий. Важнейшим условием работы визуального антрополога является умение принять чужую культуру, полюбить ее, войти в нее. Только в этом случае он сумеет впустить ее в свой внутренний мир

и раскрыть ее изнутри, через себя. Этот интимный психологический процесс предполагает напряженное эмоциональное сопереживание, включенность в жизнь других людей и при этом умение внимательно наблюдать за происходящим, мастерски владеть камерой, не позволять неизбежному волнению, возникающему от чувства прикосновения к чужой жизни, мешать точной работе. Приходится одновременно решать несколько трудно совместимых задач: передачи своеобразия и сущности снимаемого события, обеспечения документальной достоверности, выявления моментов, характеризующих глубинные закономерности чужого бытования, и при этом делать происходящее на экране близким зрителю, заставляя его испытать чувство сопричастности с малоизвестной жизнью. Проще всего достичь этой цели, приблизив внешне чуждых героев к зрителям, выявить общечеловеческие черты поведения, дав возможность зрителям испытать чувство идентичности с героями. И в этом одно из совпадений целей привычных произведений искусства и визуальной антропологии. Различие же состоит в том, что нельзя подгонять героев под сложившийся стереотип восприятия, лишать их особенности, нивелировать своеобразие, характеризующее неповторимость культуры, к которой они принадлежат. Особенность творчества в визуальной антропологии — в необходимости выявить общие для всего человеческого рода глубинные свойства, не потеряв не менее важные различия, характеризующие бесконечное разнообразие человеческих культур.

Решить эту задачу не просто, но тем ценнее будет результат. Здесь возникает аналогия с предложенным Л. Выготским сравнением произведения искусства с «машиной тяжелее воздуха» [10, с. 201]. Но в визуальной антропологии художественная задача решается не за счет использования драматургических приемов построения сюжета, мастерства актеров и режиссера и достижения катарсиса в результате искусного сопоставления противоречивых поступков, намерений и личностей, а через введение зрителя в такое состояние, когда он начинает испытывать острое чувство общности с чужими людьми и сопричастности к чужой культуре.

ИСКУССТВО ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ

Говорить о принадлежности даже лучших фильмов визуальной антропологии к искусству в его традиционном понимании следует с осторожностью. Скорее всего, здесь наблюдается процесс формирования какого-то нового способа отображения действительности — этико-эстетической коммуникации, происходящей в результате целого ряда предпочтений, ограничений и вытекающих отсюда новых возможностей. Несмотря на очевидную близость задач, далеко не все приемы, существующие в неисчерпаемом арсенале искусства, применимы в визуальной антропологии. Определяющая этическая цель выявления и репрезентации неповторимого образа той или иной культуры, предполагающая достоверный показ характеризующих ее явлений, с неизбежностью диктует соответствующую эстетику съемки и оформления произведения. А это означает стремление к передаче специфических ритмов, последовательностей, пластики движений — именно такого отображения событий, которое бы не нарушало присущую конкретной культуре органичность.

Поэтому, как правило, неуместными оказываются те драматургические и композиционные построения, которые обеспечивают привычную систему жесткого управления механизмом восприятия, — хорошо освоенные в игровом кинематографе и часто используемые в документальных фильмах для достижения художественных, публицистических, прагматических, популяризаторских, развлекательных целей.

Принципиальным является допущение, что человек, причастный к реальному событию и испытавший его эмоциональное и эстетическое воздействие, способен с помощью камеры передать свои ощущения зрителю, усилив это воздействие. Эффект достигается за счет бережного отношения к пространственно-временным, темпо-ритмическим, звуковым характеристикам события. Оно должно восприниматься как самостоятельная эстетическая ценность, которую необходимо как можно тщательнее сохранить в целостности, выявив при этом наиболее важные для сущности культуры моменты.

Конечно, авторская творческая активность человека с камерой при этом чрезвычайно велика. Но она направлена не на преобразование действительности ради априорной художественной или какой-либо иной авторской цели, а на погружение в эту действительность с целью проявления в ней тех состояний, которые являются значимыми для конкретной культуры, обладают определенной эмоциональной и эстетической выразительностью и в некоторых случаях могут производить на зрителя эмоциональное и художественное воздействие. Автор-оператор оказывается в этой ситуации в роли инструмента, исследующего и открывающего действительность благодаря обладанию особыми психологическими и поведенческими способностями. На съемке наблюдается серьезная смена модели поведения оператора, по сравнению с тем, как это происходит обычно. Эта позиция характерна, в частности, для активных сторонников импровизационной работы с ручной камерой — известных режиссеров Дэвида МакДугалла и Гари Кильдеа [11, с. 55–70]. Автор-оператор не вмешивается в событие, не пытается его реконструировать, повторить, расчленить с целью отбора выразительных кадров, наиболее точно соответствующих априорной идее. В то же время он не становится в позу отстраненного наблюдателя, с художественным или исследовательским интересом фиксирующего происходящее, когда он неизбежно оказывается в несколько высокомерной позиции «над схваткой», неуместной для равноправного диалога. Хотя эффект такой позиции (часто встречающейся даже во вполне успешных документальных фильмах), достигаемой за счет длительности и тщательности наблюдения и отбора, высокого профессионального мастерства, может быть весьма интересен, но ее этическая сторона представляется уязвимой. Тем более неприемлемой представляется съемка «скрытой камерой», когда осознанно ставится задача насильственного вторжения в ту часть человеческого существования, на публикацию которой люди не дают своего согласия [12]. И если такие представители социологических исследований, как Люк Пауэльс, исходят из необходимости соблюдения статуса неприкосновен-

ности конкретной личности, то в визуальной антропологии речь идет также о моральной ответственности перед историческим временем культурного сообщества. Нужно попытаться найти черты новой эстетики в жизни отображаемого сообщества и в то же время нащупать компромисс со сложившимися стереотипами восприятия, чтобы не лишиться окончательно зрительской аудитории.

Успешность решения художественных задач, которые могут ставиться в визуальной антропологии, зависит от соблюдения, по крайней мере, двух условий. Сами снимаемые события должны обладать явной или потенциально выявляемой художественной значимостью. Чаще всего этому требованию отвечают такие традиционные проявления культуры, как обряды и ритуалы, одухотворенные вековой историей существования сообщества. Не менее важны личности, с которыми происходит общение, их глубина, выразительность, состояние, готовность к «диалогу с камерой». Не исключено, что само событие или люди в нем участвующие, могут не обладать ожидаемыми качествами, и все старания автора окажутся напрасными.

Как в каждом диалоге успех зависит от обеих сторон: от значительности и расположенности одних и от умения услышать, понять и передать свои ощущения зрителю другого — «человека с камерой». Различие эпизодов, в которых удалось или не удалось добиться художественного эффекта, и может быть тем критерием, на основе которого будет правомочно производить монтаж фильмов, имеющих либо художественные, либо прикладные цели. Но во всех случаях съемка, в основе которой лежит установка на эмпатию, отождествление с героями, стремление выявить сущностные смыслы явлений изнутри, обеспечит передачу психологической подлинности события, его достоверность, сохранит реальную атмосферу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ПЕРСПЕКТИВНОСТЬ ЦЕЛЕЙ И ТРУДНОСТИ ПРОДВИЖЕНИЯ НОВЫХ ПОДХОДОВ К ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

Внутренне непротиворечивый подход к съемке позволит создавать на основе видеодокументирования различные произведения

как для узкого круга специалистов, так и для широкой непрофессиональной аудитории. Хотя о «широкой аудитории» все же надо говорить с осторожностью. Помимо предполагаемого интереса к чужой культуре, от публики требуется еще умение и склонность погружаться в разворачивающееся на экране событие, способность к со-участвованию, отождествлению — то есть та же психическая установка на эмпатию, на основе которой производилась и сама съемка. В этом одна из объективных причин трудного продвижения подобных фильмов на телевизионный экран, аудитория которого в подавляющем большинстве воспитана на продукции, всячески облегчающей восприятие и тем самым обеспечивающей массированное воздействие на зрителя: либо прямо с коммерческими и идеологическими целями, либо для развлечения. К сколько-нибудь напряженной творческой работе совместно с авторами фильма и участниками экранного события современный зритель часто оказывается не готов.

Решать проблему расширения аудитории визуальной антропологии, по-видимому, можно как последовательным продвижением фильмов и материалов на телевидение (может быть, вначале на региональные и кабельные каналы), так и организацией фестивалей, камерных просмотров в клубах, музеях, университетах в сопровождении комментаторов, объясняющих особенности установки на восприятие таких произведений. Разделяя оптимистические надежды авторитета в визуальной антропологии Сары Пинк, хочется предположить, что часть этих проблем может быть снята с помощью Интернета, когда зрители окажутся в ситуации свободного выбора и смогут самостоятельно получить всю необходимую дополнительную информацию [13, с. 8–14]. Но при этом авторам будущих визуальноантропологических сайтов необходимо помнить о серьезности тех этических особенностей и ограничений, о которых говорилось в статье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Флаэрти Р. Как я снимал фильм «Нанук с севера» // Сеанс. 2007. № 32. С. 72–75.
2. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.
3. Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. N.Y.: New York Academy of Sciences, 1942. Vol. 2. 277 p.
4. Jacknis I. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film // Cultural Anthropology. 1988. Vol. 3. No. 2. P. 160–177. URL: http://coolstudios.com/576/pdf/jacknis_mead_bateson13pp.pdf (дата обращения: 25.11.13).
5. Форум: Визуальная антропология // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 6–108.
6. Александров Е.В. Центростремительный вектор в безграничьи визуальной антропологии // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 11–28.
7. Уорт С. Разработка семиотики кино // Строение фильма: сб. статей. М.: Радуга, 1985. С. 133–175.
8. Александров Е.В. От мировосприятия к документу (функционально-генетическая структура коммуникации в визуальной антропологии) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики (ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics). 2015. № 2 (4). С. 56–66.
9. Hockings P., Tomaselli K., Ruby J. Where Is the Theory in Visual Anthropology? // Visual Anthropology. 2014. Vol. 27. № 5. P. 436–456.
10. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
11. MacDougall D., Kildea G. Discussion between David MacDougall and Gary Kildea about Doon School Chronicles // Humanities Research. 2012. Vol. XVIII. № 1. P. 55–70.
12. Pauwels L. Reframing Visual Social Science: Towards a More Visual Sociology and Anthropology. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 337 p.
13. Pink S. et al. Digital Ethnography // Principles and Practice. 2015. Vol. 9. № 23. P. 8–14. URL: <https://www.academia.edu/17789432> (дата обращения: 17. 04.2017).

REFERENCES

1. Flaerti R. Kak ya snimal fil'm "Nanuk s severa" [How I made a movie "Nanook of the North"]. *Seans*. 2007. № 32, pp. 72–75.

2. Vertov D. *Stat'i. Dnevniki. Zamysly* [Articles, diaries, ideas]. M.: Iskusstvo, 1966. 320 p.
3. Bateson G., Mead M. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. N.Y.: New York Academy of Sciences, 1942. Vol. 2. 277 p.
4. Jacknis I. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology*. 1988. Vol. 3. No. 2, pp. 160–177. URL: http://coolstudios.com/576/pdf/jacknis_mead_bateson13pp.pdf (accessed 25.11.13).
5. Forum: Vizual'naya antropologiya [Forum: Visual anthropology]. *Antropologicheskij forum*. 2007. № 7, pp. 6–108.
6. Aleksandrov E.V. Centrostremitel'nyj vektor v bezgranich'i vizual'noj antropologii [Centripetal vector in boundless visual anthropology]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniya*. 2017. № 3, pp. 11–28.
7. Uort S. Razrabotka semiotiki kino [Semiotics movie development]. *Stroenie fil'ma* [Film structure]: sb. statej. M.: Raduga, 1985, pp. 133–175.
8. Aleksandrov E.V. Ot mirovospriyatiya k dokumentu (funkcional'no-geneticheskaya struktura kommunikacii v vizual'noj antropologii) [From worldview to document (functional-genetic structure of communication in visual anthropology)]. *ПРАΞΗΜΑ. Problemy vizual'noj semiotiki* [ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics]. 2015. № 2 (4), pp. 56–66.
9. Hockings P., Tomaselli K., Ruby J. Where Is the Theory in Visual Anthropology? *Visual Anthropology*. 2014. Vol. 27. № 5, pp. 436–456.
10. Vygotskij L.S. *Psihologiya iskusstva* [Psychology of art]. M.: Iskusstvo, 1968. 576 p.
11. MacDougall D., Kildea G. Discussion between David MacDougall and Gary Kildea about Doon School Chronicles. *Humanities Research*. 2012. Vol. XVIII. № 1, pp. 55–70.
12. Pauwels L. *Reframing Visual Social Science: Towards a More Visual Sociology and Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 337 p.
13. Pink S. et al. Digital Ethnography. *Principles and Practice*. 2015. Vol. 9. № 23, pp. 8–14. URL: <https://www.academia.edu/17789432> (accessed 17. 04.2017).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ АЛЕКСАНДРОВ

кандидат искусствоведения, доцент

Московский государственный университет

имени М.В. Ломоносова,

Музей землеведения

Москва, 119991, Ленинские горы, д.1,

ORCID: 0000-0002-7726-1466

e-mail: eale@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR:

EVGENY V. ALEKSANDROV

PhD in Art History, Associate Professor

Lomonosov Moscow State University,

Earth Science Museum

GSP-1, Leninskie Gory, Moscow, 119991,

ORCID: 0000-0002-7726-1466

e-mail: eale@yandex.ru

УДК 654.1 + 791.4
ББК 76.032 + 85.37

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-110-127
received 04.07.2019, accepted 26.12.2019

АЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА ХАЙРУТДИНОВА

ORCID: 0000-0003-4751-0801

e-mail: aakhayrutdinova_2@edu.hse.ru

ВАРВАРА ПАВЛОВНА ЧУМАКОВА

ORCID: 0000-0003-3057-8930

e-mail: vchumakova@hse.ru

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Москва, Россия

СЕЛО У ЭКРАНА В НАЧАЛЕ XX И XXI ВЕКОВ: ОЧЕРК О РЕМЕДИАЦИИ ФИГУРЫ КОММЕНТАТОРА¹

Аннотация. В статье авторы предпринимают попытку сравнить феномены медиапотребления и медиаиспользования в российском селе, в частности, проблемы освоения сельскими жителями нового языка экранных искусств в начале XX и начале XXI веков. На сегодняшний день медиапотребление российского села исследуется недостаточно активно, поэтому обширный эмпирический материал, базирующийся на пяти экспедициях в российскую сельскую местность в период с 2012 по 2018 гг., представляет особую значимость. Материалами о XX веке

¹ Публикация подготовлена в ходе проведения работы («Медиа в сельской России: технологии, практики, эффекты» — проект № 19-04-041) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2018–2019 гг. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

послужили архивные документы и свидетельства участников кинофикации села. Опираясь на разницу между устной и письменной культурами, авторы показывают, что как в начале XX, так и в начале XXI века сельским жителям России не хватает медиаграмотности для восприятия всего многообразия языка экранных искусств, что компенсируется фигурой комментатора. Но если в начале XX века комментатор находился рядом с киноаппаратом, то в XXI веке он уже помещен внутрь экрана. В статье выдвигается предположение, что современный телеведущий, находящийся внутри экрана, представляет собой ремедиацию того комментатора, который в начале XX века проводил разъяснительную работу среди сельчан в процессе советской кинофикации. В то же время фигура комментатора удерживает российское село от формирования полимедийной среды, поскольку выбор контента все еще ограничивается недостаточной медийной грамотностью.

Ключевые слова: российское село, сельская экспедиция, медиапотребление, медиаиспользование, медиапредпочтения, медиаграмотность, ремедиация, кинематограф, кинофикация села, спутниковое телевидение, советские фильмы, полимедиасреда, устная культура, письменная культура

ALINA A. KHAIRUTDINOVA,

VARVARA P. CHUMAKOVA

National Research University
“Higher School of Economics,”

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-4751-0801

e-mail: aakhayrutdinova_2@edu.hse.ru

ORCID: 0000-0003-3057-8930

e-mail: vchumakova@hse.ru

SCREEN ARTS VIEWED BY THE VILLAGE AT THE BEGINNING OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES: ON REMEDIATION OF COMMENTATOR FIGURE

Abstract. In the article, the authors make an attempt to compare the processes of media consumption and media use in the Russian countryside in the early 20th and early 21st centuries, in particular the problems of the rural people learning the new language of screen arts. Today, the media consumption of the Russian village is not actively explored, so empirical material based on five expeditions to the Russian countryside in the period from 2012 to 2018 is of particular importance. The materials on the 20th century are archival documents and testimonies of the participants in the cinema of the village. Based on the difference between oral and written cultures, the authors show that, both in the beginning of the 20th and both in the beginning of the 21st century the villagers lack media literacy to perceive the diversity of the language of screen arts. And it is compensated by the figure of the commentator. But if at the beginning of the 20th century the commentator is located next to the cine-camera, then in the 21st century it is already placed inside the screen. The article suggests that a modern TV presenter, placed inside the screen, is a remediation of the commentator who conducted explanatory work among villagers in the early 20th century in the Soviet cinema process. At the same time, the commentator's figure keeps the Russian village from forming a polymedia environment, since the choice of content is still limited by insufficient media literacy.

Keywords: Russian village, rural expedition, media consumption, media usage, media preferences, media literacy, remediation, cinema, village cinefication, satellite television, Soviet films, polymedia, oral culture, written culture

ВВЕДЕНИЕ

Несмотря на то, что в сельской местности РФ проживает четверть населения страны (25% или 37,3 миллиона человек по данным за 2019 год), на сегодняшний день российское село исследуется недостаточно [1]. Наибольший интерес у современных исследователей вызывает особый тип экономических отношений, который складывается в селе, например, на месте бывших колхозов [2]. Что же касается медиапотребления и медиаиспользования сельских жителей, то здесь у нас не такого количества данных. Большая часть современных исследований медиа в России строится вокруг изучения репрезентации в российских медиа тех или иных политических и

общественных проблем: политической осведомленности [3], коррупции [4], экологических изменений [5], или вокруг роли государства в регулировании рынка медиа [6]. Исследования, посвященные теме практик использования новых медиа, часто связаны с протестными движениями и т.д. [7]. Но рядовой сельский житель и его практики остаются в стороне.

Мы не можем однозначно утверждать, что в сельской местности России есть какая-то своя особенная специфика, принципиально отличающая село от малого города. Наши прошлые исследования показывают, что у сельских жителей есть определенные общие паттерны в использовании медиа, независимо от региона проживания [8], но мы не знаем точно, насколько широко распространены эти паттерны — возможно, они свойственны и городскому населению. Одно из наблюдений, которое мы уже сделали о них, состоит в том, что эти паттерны связаны с проявлением устной культуры в потреблении и использовании современных медиатехнологий [9]. Эту мысль мы и хотим развить дальше.

В фокусе нашей статьи, таким образом, практики телепотребления сельских жителей в современной России. Задача, которая стоит перед исследователями культуры потребления и использования медиа в российском селе (и не только), — *это подбор исследовательской оптики*. Чтобы ее рассмотреть, мы прибегнем к концепции ремедиации [10], раскрывающей эволюцию освоения новых медиа пользователями [11]. Ремедиация означает, что пользователи сначала осваивают в новом медиа те аспекты, функции, язык, которые им уже знакомы из взаимодействия с прошлыми медиа, и только затем переходят к новым аспектам [12]. Также мы обратимся к теории полимедиасреды [13], показывающей перспективы освоения новых медиа после прохождения этапа ремедиации. На наш взгляд, эти инструменты могут быть продуктивны в приложении к нашему эмпирическому материалу.

Основное предположение, которое мы выдвигаем в данной статье, состоит в том, что *современное телевидение, которое все еще*

является основным медиа, используемым сельскими жителями, воспринимается ими как расширенная версия предшествующих технологий, причем не только более ранних телевизионных технологий, но и раннего кинематографа. Мы сравниваем восприятие современной телевизионной продукции с восприятием первого кино, пришедшего в российское село в начале XX века.

ДАННЫЕ И МЕТОДЫ

Статья основывается на данных пяти экспедиций в сельскую местность России, проведенных с 2012 по 2018 гг.:

сельское поселение Мантурово (Костромская область, 2012),
поселок Коксовый (Ростовская область, 2013),
село Данауровка (республика Татарстан, 2014),
село Середкино (Иркутская область, 2014),
село Глазок (Тамбовская область, 2018).

Стоит отметить, что упомянутые выводы относительно паттернов потребления и использования медиа в селе были сделаны нами ранее на материалах экспедиций 2012–2014 годов. Сейчас к этим данным добавились материалы из экспедиции 2018 года, и мы, с одной стороны, видим некие повторяющиеся закономерности, тождественные с прошлыми годами, но с другой — наблюдаем иную, более продвинутую стадию освоения новых технологий. Если в 2012–2014 годах мы наблюдали приход и становление спутникового телевидения в сельской местности России, а также начало пользования смартфонами и Интернетом, то в 2018 году ни спутниковое ТВ, ни смартфон и Интернет не являются уже инновацией, но это, конечно, совсем не означает, что изучаемые нами сельские жители полностью освоили все функции этих технологий. Именно поэтому мы и обращаемся к теории ремедиации и полимедиасреды в рамках методологического эксперимента. Теория ремедиации позволяет рассуждать о том, как функции нового медиа, появившегося в медиасреде, используются людьми не полностью, а поэтапно заменяя функции предшествующих медиа [12]. Теория же полимедиасреды позволяет рассуждать о том, как пользователи раз-

нообразных медиатехнологий делают выбор между технологиями для разных видов коммуникации [13]. В ходе экспедиций мы собирали полуструктурированные глубинные интервью о том, как люди воспринимают используемые ими технологии, как относятся к потребляемому контенту. Интервью дополнялись наблюдениями за разными практиками медиапотребления и медиаиспользования. Практики просмотра экранных произведений занимают немалое место в практиках наших информантов. И именно на них мы далее и сфокусируемся.

КОНТЕКСТ МЕНЯЮЩЕЙСЯ МЕДИАСРЕДЫ

После распада СССР в 1990-е на экране появился контент, новый по формату и языку. На отечественных телеэкранах стало транслироваться больше зарубежных фильмов, отличающихся быстрым по темпу монтажом, клиповостью и высокой концентрацией спецэффектов. Одновременно наблюдается резкое сокращение репрезентации сельской жизни на экране, что также отмечали наши интервьюируемые:

— *Как вы думаете, новости вообще отражают жизнь в стране и ту жизнь, которой вы живете?*

— *Ну, бывает, да. Конечно, сейчас деревни опустели уже на нет. Это нужно, конечно, показывать. Надо показывать передовиков, <...> а то ведь показывают в основном артистов, их жизнь (село Данауровка, республика Татарстан, 2014).*

В то же время с 2010-х годов в российском селе начало активно распространяться спутниковое телевидение, которое открыло сельским жителям сотни новых телеканалов. Однако, как показало исследование, изменение телепотребления на селе, скорее, не изменило предпочтения информантов, а предоставило им более широкие возможности по удовлетворению своих уже имеющихся, сформированных предпочтений, например, по просмотру советского кино, прослушиванию шансона и т.д. То есть, в соответствии с теорией ремедиаии, наши информанты сначала использовали в новых медиа уже известные им функции старых.

По результатам проведенных интервью, наиболее популярными программами остаются новостные передачи, отечественные сериалы и советское кино (что, безусловно, не отменяет наличия исключений). Высказывание сельчан из самой первой экспедиции 2012 года сопровождает нас в том или ином виде из экспедиции в экспедицию: *«Старые советские фильмы люблю, когда там колхозники в полях показаны, смотришь — душа радуется. Люди радуются своим достижениям, делают все так, как в советское время. И у них душа радуется, и ты посмотришь, радуешься (село Угоры, Мантуровский район, Костромская область, 2012)».*

Ранее мы уже писали о том, что идеализация советского времени — это, скорее, псевдоностальгия, во многом проявляющаяся на контрасте самого контента: «старинного» и «современного». Несмотря на разнообразие советского кинематографа, очевидное для искусствоведа и кинокритика, для сельского жителя определенный корпус массового советского кино маркируется как «старинное» и попадает в топ предпочтений [14]. Например, в ходе наблюдений за телепросмотром, один из участников нашей экспедиции в Иркутской области зафиксировал интересный момент: мужчина старшей возрастной группы смотрит на телеэкран и видит там отрывок фильма. Исследователь опознает в этом отрывке фильм «Курьер» 1986 года (реж. К. Шахназаров) и спрашивает информанта о том, считает ли он этот фильм «старинным» советским (из интервью ранее было известно, что ему нравится советское кино). Информант начинает резко критиковать фильм на экране, отказывается признавать его «старинным» и называет его современным — фильмом, где «все дергаются».

Для сельского жителя некоторый массив фильмов, выпущенных в СССР, сливается в единый пласт «старинного» кино. Мы так до конца и не определили границы этого пласта, но вот какие фильмы (весьма разнообразные по стилю, периоду и т.д.) туда относили наши информанты: «Любовь и голуби», «Тихий Дон», «Москва слезам не верит», «Ирония судьбы или с легким паром», «Бровкин на целине», «Весна

на Заречной улице», гайдаевские комедии, также фильмы про работающих «простых» людей — названий никто сказать не мог, но мы предполагаем, что это проходные картины из жизни колхозников, лесников, охотников и т.д., которые могли демонстрироваться в сельских ДК в советское время. Таким образом, спутниковое телевидение подвергается ремедиации, выполняя в том числе и роль кинотеатра в ДК.

Ни один кинокритик не поместит в единый ряд фильмы «Москва слезам не верит» (1980, реж. В. Меньшов) и «Тихий Дон» (1957–1958, реж. С. Герасимов), однако для наших информантов — это фильмы одного порядка. Фильмы, между которыми больше 20 лет и несколько периодов «холодной войны», более близки в восприятии, чем отстоящие от меньшовской драмы на половину десятилетия перестроечные фильмы, в чем-то развивающие начинавшее зарождаться в конце 1970-х годов чувство неустроенности. Но перестроечное кино уже не входит в понятие «старинного», и это одна из его границ.

Мы обратили внимание, что в начале XX века, когда кинофикация села только начиналась, также далеко не все фильмы воспринимались сельскими жителями. Например, О. Баршак, заведующий деревенским прокатом Совкино, писал, что совсем не воспринимались сельской аудиторией фильмы С. Эйзенштейна и Г. Александрова [15, с. 46]. И сегодня никто из наших информантов не назвал в качестве примера «старинного» советского кино «Броненосец Потемкин», «Бежин луг» или киноэпопею «Иван Грозный», и по описанию — это не те фильмы, которые нравятся. Но вот наиболее «народные» фильмы Г. Александрова, например, «Волга, Волга», «Цирк» и «Веселые ребята» подходят под описание того, что нравится нашим информантам, хотя и не были названы.

В поисках ответов на вопрос, *что же значит «старинное» кино, мы прошли по кругу и пришли к разговору об устной культуре и ремедиации.*

РЕМЕДИАЦИЯ ФИГУРЫ КОММЕНТАТОРА

Мы предполагаем, что тот язык экранных искусств, который оказывается непонятен нашим информантам в силу своей монтажной сложности (будь то «Курьер», «Зима, уходи!» или разнообразный современный телеконтент), *продолжает требовать фигуру комментатора происходящего*. Аналогичная тенденция наблюдалась и в 1920-е годы, когда только происходила кинофикация села. Как отмечается в пособии того времени [16, с. 177], предназначенном для организаторов кинопоказов в селах, на работника, сопровождавшего кинопередвижные станции, возлагалась роль кинокомментатора или даже «артиста-раёшника» (во втором случае киносеанс называли «кино-литературно-музыкальным монтажом», а такую манеру устного проговаривания с включением элементов народного театра-райка — «киносказом» [17, с. 337]). Он должен был прояснять содержание кинокартин. Задача сводилась не только к чтению надписей на экране, но и к проговариванию реплик по ходу просмотра фильма, если сюжет требовал прояснения, а также проведению дискуссий после показа [18, с. 23–24]. Кроме того, в этом же источнике отмечается необходимость последовательной работы кинопередвижных станций, чтобы приучить сельских жителей к киноязыку. Как отмечает А. Кациграс, показ кинокартин 1–3 раза в год не позволяет сельчанам научиться понимать построение картин [19].

В «Понимании медиа» М. Маклюэна описана ситуация, при которой носителям устной культуры из африканского племени показывали фильм, и без объяснения со стороны, за чем нужно следить, на что обращать внимание, зрители не могли стать именно зрителями фильма [20, с. 325]. Маклюэн объясняет это тем, что для просмотра кино необходимо обладать навыками письменной грамотности, которая в свою очередь учит человека последовательно воспринимать тот или иной контент. «Бесписьменные люди просто не схватывают светотеневые эффекты перспективы и дистанцирования, которые мы считаем врожденным человеческим оснащением. Письменные

люди мыслят причину и следствие как расположенные последовательно, как если бы одна вещь подталкивала другую вперед физической силой. Бесписьменные люди проявляют очень мало интереса к такого рода «действенным» причине и следствию, но очарованы скрытыми формами, производящими «магические» результаты» [20, с. 327]. Поэтому письменный человек воспринимает последовательную смену кадров, улавливает линию сюжета [20, с. 327], тогда как человек устной культуры рассматривает экран нелинейно, а как, например, ковер с множеством узоров, и поэтому не фокусируется на линейности происходящего [там же, с. 328].

Говоря о российских сельских жителях, мы имеем дело не с «изначальной» устной традицией, но с гибридом после ликбеза, поэтому наши информанты смотрят на экран, безусловно, не как на ковер с множеством узоров. Тем не менее, создается впечатление, что зрителям не хватает медиаграмотности для восприятия всего современного телевизионного контента. Мы нисколько не хотим смотреть на наших информантов свысока. Говоря о медиаграмотности, мы имеем в виду навыки кино- и телепросмотра и понимания кино и телеязыка.

Запрос аудитории не остается незамеченным создателями контента. Хотя информанты часто чувствуют отчуждение от телереальности, считают, что создатели телеконтента настроены против них:

— *Вы считаете, что это телевизор виноват?*

— *Так это не телевизор виноват, а те, кто это показывает.*

Портят людей, молодежь портят (сельское поселение Мантурово, Костромская область, 2012).

Тем не менее, как исследователи, мы можем обнаружить, что формат многих популярных телешоу, рассчитанных на массовую аудиторию, адаптируется к паттернам устной культуры. Можно сделать предположение, что сегодня роль комментатора, прежде стоявшего рядом с экраном, исполняет ведущий телепередачи, который уже помещен внутрь экрана, но продолжает объяснять происходящее. Если мы посмотрим на формат топовых телешоу, то легко в этом убе-

димся. Это наблюдение хорошо ложится в оптику теории ремедиа-ции, которая говорит, что вначале технология воспринимается как более широкая версия предшествующей технологии и только спустя время пользователь осваивает ее специфический язык [13]. Так, при-меривая эту оптику, мы предположили, *что ведущий, помещенный внутрь экрана, представляет собой ремедиацию того коммента-тора, который стоял в начале XX века рядом с киноаппаратом и проводил разъяснительную работу среди сельчан.*

Информанты отмечают, что иногда фигура телеведущего заме-няет фигуру собеседника из реальной жизни и практики телепросмо-тра начинают носить дизъюнктивный характер внутри сообщества:

— *А друзей, соседей обычно зовете?*

— *Мы живем как-то все мирно, у каждого свой телевизор, кто из соседей побежит к нам? (Мужчина и женщина, пенсионеры, пос. Коксовый, Ростовская обл.)*

Эта тенденция разделения сообщества при появлении более ин-дивидуальных экранов не нова, однако сегодня информанты говорят уже о том, что у каждого свой телевизор. В каком-то смысле это дает нам надежду на то, что начинает формироваться полимедиасреда, описанная Д. Миллером и М. Мадану [13]. Для них полимедиа-среда — это среда, в которой уже не технологическая доступность, финансовые ограничения в использовании технологии или уровень медиаграмотности определяет выбор того или иного медиума для использования или потребления, а сложная сеть социальных отно-шений, эмоциональный менеджмент пользователей и т.д. [там же]. Казалось бы, свой личный телевизор и свой личный «внутриэкран-ный» комментатор говорят в пользу полимедиа.

Но при этом получается, что наши информанты, несмотря на сня-тие финансовых и технологических ограничений, предпочитают тот контент, который им более понятен и доступен, то есть все еще играет роль уровень медиаграмотности, освоение языка медиа. И коммента-тор не расширяет полимедийность среды, а, скорее, наоборот, удержи-вает нас на стадии ремедиаии. Так, на первых этапах взаимодей-

ствия с технологией (спутниковым телевидением) сельский житель, будучи носителем устной культуры, воспринимает ее не как источник новых возможностей, а как телевидение, которое он смотрел ранее, только с более широким ассортиментом полюбившегося контента.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной статье мы постарались рассмотреть одну из особенностей медиапотребления российского села и проблемы освоения сельскими жителями нового языка экранных искусств, в которые мы включаем и телевизионные программы, и кинофильмы. На сегодняшний день медиапотребление российского села исследуется недостаточно активно, поэтому обширный эмпирический материал, базирующийся на пяти экспедициях в российскую сельскую местность в период с 2012 по 2018 гг., представляет особую значимость. Прежде всего, наше исследование медиапотребления российского села выявляет, что советское кино, хронологически размываемое до абстрактного определения «старинного» кино, является одним из наиболее предпочтительных видов медиаконтента для сельских жителей. Понятие «старинного» кино не имеет отношения к искусствоведческому подходу, основанному на периодизации советского кино, это субъективное восприятие наших информантов. В этот пласт входит массовое советское кино, созданное преимущественно в послевоенный период до начала перестройки, в жанре комедии, драмы, военного фильма.

Интерес к «старинному» кино связан как с псевдоностальгией по советским временам, так и с тем, что в противовес «современному» контенту с быстрым монтажом и клиповостью кадров, кино «старинное» говорит со зрителем на том языке, который он усвоил в прошлом. Современное российское село является носителем гибридной формы устной культуры, которая не позволяет обладать должным уровнем медиаграмотности для восприятия языка современных экранных искусств. Поэтому происходит ремедиация: информанты, получая доступ к новому медиа — спутниковому телевидению, пре-

жде всего пользуются теми его аспектами, которые уже им знакомы, то есть смотрят привычное «старинное» кино.

Чтобы увидеть некоторые закономерности в развитии медиасреды, мы попробовали сравнить опыт медиапотребления современного села и опыт медиапотребления советского села начала 1920-х годов, попавшего под процесс советской кинофикации. Изучение архивных данных показало, что и в 1920-е годы сельским жителям удавалось осваивать лишь часть аспектов современных им медиа, многие фильмы оставались непонятными, а также, что важно для понимания сегодняшнего дня, век назад кинопоказ сопровождался устным комментарием, и таким образом, фигура комментатора рядом с экраном играла большую роль в процессе медиапотребления.

В данной статье мы утверждаем, что аналогично тому, как в 1920-е годы деятельность кинопередвижных станций сопровождалась устным разъяснением сути кинокартин в процессе кинопоказа и после него, *современным сельским жителям также требуется фигура комментатора теле- и киноязыка, которую в современном медиапроизводстве начинает играть телеведущий*. Это подтверждается тем, что формат многих популярных телешоу адаптируется к паттернам устной культуры. Современный телеведущий, помещенный внутрь экрана, представляет собой ремедиацию того комментатора, который в начале XX века в процессе советской кинофикации проводил разъяснительную работу среди сельчан. В то же время фигура комментатора удерживает российское село от формирования полимедийной среды, поскольку выбор контента все еще ограничивается недостаточной медийной грамотностью.

Таким образом, на сегодняшний день ведущие новостей и ток-шоу на телевидении выступают в роли комментаторов медиаязыка, они являются теми, кто, в том числе, объясняет новый язык технологии — практики теле- и кинопотребления. Стоит также отметить, что несмотря на то, что наши данные ограничиваются сельскими жителями, тенденция, различимая в сельской среде, может оказаться близкой и группе городских медиапотребителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральная служба государственной статистики: сайт.
URL: <https://www.gks.ru/#> (дата обращения: 21.06.2019).
2. Kurakin A., Visser O. Post-socialist Agricultural Cooperatives In Russia: a Case Study of Top-down Cooperatives in the Belgorod Region // *Post-Communist Economies*. 2017. Т. 29. Vol. 2, pp. 158–181. DOI: 10.1080/14631377.2016.1267974
3. Chmel K., Savin N., DelliCarpini M.X. Making Politics Attractive: Political Satire and Exposure to Political Information in New Media Environment in Russia // *Higher School of Economics Research Paper*. 2018. No: WP BRP 63/PS/2018. 27 Nov. DOI:10.2139/ssrn.3289145
4. Enikolopov R., Petrova M., Sonin K. Social Media and Corruption // *American Economic Journal: Applied Economics*. 2018. Т. 10. Vol. 1, pp. 150–174.
5. Poberezhskaya M. Traditional Media and Climate Change in Russia: a Case Study of Izvestiia // M. Poberezhskaya, T. Ashe. *Climate Change Discourse in Russia: past and present*. Abingdon: Routledge, 2018. P. 82–97.
6. Zhukova Klausen J. Giving Attention to Conduct on Social Media: Discursive Mechanisms of Attention Structures in Mediating Governance-at-a-distance in Today's Russia // *International Journal of Communication*. 2016. Т. 10. P. 571–588.
7. Smyth R., Oates S. Mind the Gaps: Media Use and Mass Action in Russia // *Europe-Asia Studies*. 2015. Т. 67. Vol. 2. Issue 2, pp. 285–305.
8. Чумакова В.П. Концепция Герберта Маршалла Маклюэна: медиа в социокультурной динамике: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2015. 215 с.
9. Чумакова В. П. Устная культура в медиапрактиках современного российского села // *Этнографическое обозрение*. 2015. № 4. С. 55–63.
10. Bolter J.D., Grusin R. *Remediation* // *Configurations*. 1996. Т. 4. Vol. 3, pp. 311–358.
11. Bolter J.D., Grusin R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press. 2000. 295 p.
12. Bolter J.D. *Remediation* // *The international encyclopedia of communication theory and philosophy*. New York: John Wiley & Sons, 2016. P. 1–11.
URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118766804.wbiect207> (дата обращения: 21.06.2019).
13. Мадяну М., Миллер Д. Полимедиа: новый подход к пониманию цифровых средств коммуникации в межличностном общении / пер. с англ.: А.Б. Паукова, В.П. Чумакова // *Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены*. 2018. № 1. С. 334–356.

14. Новикова А.А., Чумакова В.П. Советские фильмы в новой медиасреде: идеализация или дискредитация представлений о прошлом // *Обсерватория культуры*. 2014. № 2. С. 61–67.

15. Баршак О. Кино в деревне. М.: Текинопечать. 1929. 109 с.

16. Кациграс А. Кино-политпросветработа в деревне // *Комсомольское просвещение*. 1926. № 1.

17. Познер В. От фильма к сеансу: к вопросу об устности в советском кино 1920–30-х гг. // *Советская власть и медиа: сб. статей / под ред. Х. Гюнте-ра и С. Хэнсен*. СПб.: Академический проект, 2006. С. 329–349.

18. Кациграс А. Объяснение кино-картин // *Деревенский театр*. 1927. № 5. С. 23–24.

19. Кациграс А. Как работать с кино-передвижкой в деревне. М.: Текинопечать, 1929. 21 с.

20. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.

REFERENCES

1. *Federal'naya sluzhba gosudarstvennoy statistiki* [Federal State Statistics Service].

URL: <https://www.gks.ru/#> (accessed 21.06.2019).

2. Kurakin A., Visser O. Post-socialist Agricultural Cooperatives in Russia: a Case Study of Top-down Cooperatives in the Belgorod Region. *Post-Communist Economies*. 2017. T. 29. Vol. 2, pp. 158–181. DOI: 10.1080/14631377.2016.1267974

3. Chmel K., Savin N., DelliCarpini M.X. Making Politics Attractive: Political Satire and Exposure to Political Information in New Media Environment in Russia. *Higher School of Economics Research Paper*. 2018. No: WP BRP 63/PS/2018. 27 Nov. DOI:10.2139/ssrn.3289145.

4. Enikolopov R., Petrova M., Sonin K. Social Media and Corruption. *American Economic Journal: Applied Economics*. 2018. T. 10. Vol. 1, pp. 150–174.

5. Poberezhskaya M. Traditional Media and Climate Change in Russia: a Case Study of Izvestiia. *Climate Change Discourse in Russia: past and present*. Ed. by M. Poberezhskaya, T. Ashe. Abingdon: Routledge, 2018. pp. 82–97.

6. Zhukova Klausen J. Giving Attention to Conduct on Social Media: Discursive Mechanisms of Attention Structures in Mediating Governance-at-a-distance in Today's Russia. *International Journal of Communication*. 2016. T. 10, pp. 571–588.

7. Smyth R., Oates S. Mind the Gaps: Media Use and Mass Action in Russia. *Europe-Asia Studies*. 2015. T. 67. Vol. 2. Issue 2, pp. 285–305.

8. Chumakova V.P. *Kontseptsia Herberta Marshalla McLuhana: media v sotsiokul'turnoy dinamike*. PhD Diss. [Herbert Marshall McLuhan's Concept: Media in Socio-cultural Dynamics. PhD Diss.]. Moscow, 2015. 215 p.

9. Chumakova V.P. Ustnaya kul'tura v mediapraktikah sovremennogoro rossiyskogo sela [Oral Culture in Media Practices of Contemporary Russian Village]. *Etnographicheskoe obozrenie* [Ethnographic Overview]. 2015. Vol. 4, pp. 55–63.

10. Bolter J.D., Grusin R. Remediation. *Configurations*. 1996. T. 4. Vol. 3, pp. 311–358.

11. Bolter J.D., Grusin R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press. 2000. 295 p.

12. Bolter J.D. Remediation. *The international encyclopedia of communication theory and philosophy*. New York: John Wiley & Sons, 2016, pp. 1–11. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118766804.wbiect207> (accessed 21.06.2019)

13. Madianu M., Miller D. Polymedia: noviy podhod k ponimaniyu tsifrovih sredstv kommunikatsii v mezhlchnostnom obshchenii [Polymedia: Towards a New Theory of Digital Media in Interpersonal Communication]. Transl. A.B. Paukov, V.P. Chumakova. *Monitoring obshchestvennogo mneniya: Economicheskie i sotsial'nie peremeny* [Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes]. 2018. Vol. 1, pp. 334–356.

14. Novikova A.A., Chumakova V.P. Sovetskie fil'my v novoy mediasrede: idealizatsiya ili discreditatsiya predstavleniy o proshlom [Soviet Films in New Mediasphere: Idealization and Defamation of Beliefs about the Past]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. 2014. Vol. 2, pp. 61–67.

15. Barshak O. *Kino v derevne* [Cinemas in Villages]. M.: Teakinopechat' [Theakinoprint]. 1929. 109 p.

16. Katsigras A. Kino-politprosvetrabota v derevne [Cinematic and Political Excellence in Villages]. *Komsomol'skoe prosveshchenie* [Komsomol Education]. 1926. Vol. 1.

17. Pozner V. Ot fil'ma k seansu. K voprosu ob ustnosty v sovetskom kino 1920–30. [From a Film to a Screening. About Orality in Soviet Films of 1920–30-s]. *Sovetskaya vlast' i media* [Soviet Authority and Media]. Ed. by H. Gyunter, S. Hensgen. SPb.: Akademicheskiiy proekt [Academic Project], 2005. Pp. 329–349.

18. Katsigras A. Obyasnenie kino-kartin [Explanation of Films]. *Derevenskiy teatr* [Village Theatre]. 1927. Vol. 5, pp. 23–24.

19. Katsigras A. *Kak rabotat' s kino-peredvizhkoj v derevne* [How to Work with Movie-on-wheels in Villages]. M.: Teakinopechat' [Theakinoprint], 1929. 21 p.

20. McLuhan H.M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Transl. V. Nikolaev. Moscow: Zhukovskij: KANON-press-C, Kuchkovo pole, 2003. 464 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

АЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА ХАЙРУТДИНОВА

студент бакалавриата программы «История искусств»

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»,

Хитровский переулок, д. 2–8, корпус 5 (П),

ORCID: 0000-0003-4751-0801

e-mail: aakhayrutdinova_2@edu.hse.ru

ВАРВАРА ПАВЛОВНА ЧУМАКОВА

кандидат культурологии,

преподаватель Департамента медиа

Факультета коммуникации, медиа и дизайна,

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»,

Хитровский переулок, д. 2–8, корпус 5 (П),

ORCID: 0000-0003-3057-8930

e-mail: vchumakova@hse.ru

ABOUT THE AUTHOR:

ALINA A. KHAIRUTDINOVA

undergraduate student of the program «History of Art»
National Research University “Higher School of Economics,”
Khitrovsky pereulok 2–8, korpus 5 (P),

ORCID: 0000-0003-4751-0801

e-mail: aakhayrutdinova_2@edu.hse.ru

VARVARA P. CHUMAKOVA,

Ph.D. in cultural studies,
associate professor at HSE Media Faculty member
of the Department of the Media
at the Department of Communication, Media and Design,
National Research University “Higher School of Economics,”
Khitrovsky pereulok 2–8, korpus 5 (P),

ORCID: 0000-0003-3057-8930

e-mail: vchumakova@hse.ru

**ЯЗЫК
ЭКРАННЫХ
МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF VISUAL
MEDIA**

UDC 791.4 + 008
LBC 85.373(3) + 71.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-131-154
received 29.07.2019, accepted 26.12.2019

ELKA TSCHERNOKOSHEWA

Europäisch Assoziation Kulturforschern e.V.

(ERICarts Network)

Köln, Deutschland

ORCID: 0000-0002-5589-3841

e-mail: elkahome@gmx.net

„BABYLON–BERLIN“: SERIEN – FILMESCHAUEN – EIGENES LEBEN

Resümee. Im Artikel werden aktuelle Veränderungen und Tendenzen auf dem Gebiet der Filmrezeption, speziell die Stellung von Filmen und Filmserien im Alltag thematisiert. Bezeichnend für die aktuelle Situation ist, dass immer mehr Filme am Computer, am Laptop, auf dem Tablet, Smartphone bzw. auf allen möglichen digitalen Vorrichtungen angeschaut werden. Dabei sind es besonders Filmserien, die massenhaft Interesse finden. Mit der Verbreitung der Streaming-Dienste und der Möglichkeit, Filme und Serien online, d. h. fast immer und überall zu sehen, wächst in breiten Kreisen die Rezeption von Filmserien. Für diese Phänomene wurden schnell auch neue Begriffe kreiert, wie Binge-Watching (auf Deutsch Komaglotzen oder Serienmarathon genannt), d. h. das Schauen von mehreren Folgen einer Fernseh – oder Filmserie am Stück. In diesem Kontext wird die Frage nach den Auswirkungen von Serienschauen auf das konkrete Leben der Zuschauer heute gestellt. Der Artikel basiert auf eine empirische Befragung. Bei der Analyse der empirischen Befunde Ermittlung werden drei Thesen formuliert und zur Diskussion gestellt:

- Das Anschauen von Filmserien im Internet bzw. auf digitalen Medien ist heutzutage ein integrierender Bestandteil des alltäglichen Lebens von jungen Erwachsenen.

- Das Anschauen von Filmserien im Netz ist eine Strategie der Lebensbewältigung.

- Das Anschauen von Filmserien geht mit einer Steigerung der Bedeutung des eigenen Lebens einher. Dies bedeutet einerseits Erweiterung der persönlichen Freiheit und Unabhängigkeit, zugleich aber auch eine neue Begrenzung und Limitierung der Handlungsfähigkeit.

Der Text schließt mit der Vision für eine intersubjektive Kulturforschung ab.

Schlüsselbegriffe: Filmserien, Filmproduktion in Deutschland, Kultur, empirische Kulturforschung, Filmeschauen, Binge-Watching, Komaglotzen, Alltag, Alltagskultur, Eigenes Leben, Jugendkultur, Serien, Serialität, Beziehungen, Intersubjektivität

ELKA TSCHERNOKOSHEWA

The European Association of Cultural Researchers e.V.

(ERICarts Network)

Cologne, Germany

ORCID: 0000-0002-5589-3841

e-mail: elkahome@gmx.net

„BABYLON—BERLIN“:

SERIES—FILM SHOWS—OWN LIFE

Abstract. The article deals with current changes and tendencies in the field of film viewing modes, and especially with the importance of film and film series viewing in everyday life. The current situation is characterised by the fact that more and more films are viewed on computers, laptops, tablets, smartphones and all kinds of digital devices. In particular, it is film series that are of mass interest. With the spread of streaming services and the possibility of watching films and series online, i.e. almost always and everywhere, the consumption of film series is growing in broad circles. New terms were quickly created for these phenomena, such as binge-watching or binge-viewing (Komaglotzen or Serienmarathon in German) or series addiction, i.e. watching several episodes of a television or film series at a time. In this context, the question of the effects of series shows on the concrete lives of viewers today is posed.

The article is based on an empirical survey. In the analysis of the empirical findings, three theses are formulated and put up for discussion:

- Nowadays, watching film series on the Internet or on digital media is an integral part of the everyday life of young adults.

- Watching film series on the Internet is a strategy for coping with life.

- Watching film series goes hand in hand with giving meaning to one's own life. On the one hand, this means an expansion of personal freedom and independence, but at the same time also a new limitation of the ability to act. The text concludes with a vision for intersubjective cultural research.

Keywords: Film series, film production in Germany, culture, empirical cultural research, film shows, binge-watching, everyday life, everyday culture, own life, youth culture, series, seriality, relationships, intersubjectivity

„BABYLON–BERLIN“

Im Jahre 2018 hat die Filmserie „Babylon–Berlin“ einige der renommierten deutschen Film- und Fernsehpreise bekommen. Die Auszeichnungen reichen von Bambi, über den deutschen Fernsehpreis bis Grimme Preise in mehreren Kategorien hin. Die Filmserie spielt in Berlin Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts und gehört zu der Kategorie der Kriminalfilme, resp. der historischen Kriminalfilme. So lautet pointiert die Ankündigung auf dem DVD-Cover des Films: „Berlin. Im Frühjahr 1929. Eine Metropole in Aufruhr. Spekulation und Inflation zehren bereits an den Grundfesten der immer noch jungen Weimarer Republik. Wachsende Armut und Arbeitslosigkeit stehen in starken Kontrast zu Exzess und Luxus des Nachtlebens und der nach wie vor überbordenden kreativen Energie der Stadt.“

Die Filmserie war zunächst auf zwei Staffeln je 8 Episoden angelegt. Im März 2019 kam die Meldung in der Presse, dass eine dritte Staffel in Vorbereitung sei, so dass 12 neue Episoden kommen sollten, zunächst auf Sky – Pay-TV Ende 2019 und dann auf ARD im Herbst 2020. „Die Dreharbeiten zur dritten Staffel von „Babylon Berlin“ sind beendet“ – können wir im Juni 2019 beim ARD Die Erste lesen. Bei diversen Ankündigungen über den Film wird wiederholt über eine „einzigartige Erfolgsgeschichte“ berichtet.



Bild 1: Babylon–Berlin, Staffel 1, eigene Aufnahme

Die Regiearbeit an dieser umfangreichen und bei weitem anspruchsvollen Filmproduktion wird von den bekannten Regisseuren Tom Tykwer, Achim von Borries und Henk Handloegten realisiert. Die Drehbücher der ersten beiden Staffeln basieren frei auf Volker Kutschers Kriminalroman „Der nasse Fisch“. Die dritte Staffel basiert auf dem Volker Kutscher-Roman „Der stumme Tod“, dem zweiten Fall der Bestseller-Reihe um den Kommissar Gereon Rath. Hauptdarsteller sind Volker Bruch in der Rolle des Kommissars und Liv Lisa Fries als Charlotte „Lotte“ Ritter, die ebenfalls bei der Polizei arbeitet. In Nebenrollen sind u. a. renommierte Schauspieler wie Jens Harzer oder auch aufsteigende Talente wie Leonie Benesch zu sehen.

Am 28. September 2017 hatte die Serie Premiere mit einer exklusiven Aufführung im Theater am Schiffbauerdamm, einem der Drehorte des Films. Die Ausstrahlungsmodalitäten von „Babylon–Berlin“ zeigen neue Entwicklungen in den Bereichen von Filmvertrieb und Filmrezeption. Die

Ausstrahlung der ersten Staffel erfolgte zunächst beim Bezahlsender Sky – und dies wöchentlich vom 13. Oktober bis zum 3. November 2017, jeweils als Doppelfolge um 20:15 Uhr auf dem Kanal Sky 1. Die Ausstrahlung der zweiten Staffel begann dort am 10. November 2017, wiederum wöchentlich als Doppelfolge. Seit dem 17. November 2017 standen alle Folgen der zweiten Staffel auf Sky Go online, sodass auch die Folgen 4–8 an diesem Tag Premiere hatten.

Erst einige Zeit später, also ab dem 30. September 2018 wurde „Babylon–Berlin“ regulär im Fernsehen ausgestrahlt. In Deutschland war der Film im Ersten Programm (ARD), in der Schweiz auf SRF zwei und in Österreich in ORF eins zu sehen. Interessant für unsere Thematik und ein Novum auf dem Bereich der Filmrezeption ist, dass die Serie gewisse Zeit vor der linearen Ausstrahlung im Fernsehen (ARD) bereits in der Mediathek der Sender zu sehen war.

In kurze Zeit erreichte die Filmserie hohe Zuschauerzahlen. Die Erstausstrahlung der ersten drei Episoden von „Babylon–Berlin“ im Free-TV wurde am 30. September 2018 im Ersten in Deutschland von 7,83 Millionen Zuschauern gesehen. Dazu kommen noch die Zuschauer bei Sky 1. In den ersten sechs Tagen schafften es die beiden ersten Episoden auf insgesamt 1,19 Millionen Zuschauer. Dies gilt laut Pressebericht als „den zweiterfolgreichsten Serienstart auf einem Sky-Sender“. Dazu kommt noch der Verkauf der Staffeln für private Haushalte. Hier der Bericht auf der ARD-Portal: „Die Quotenbilanz der Free-TV-Premiere im Ersten war hervorragend: Durchschnittlich sahen fast fünf Millionen Zuschauerinnen und Zuschauer die 16 Folgen. In der Mediathek der ARD ist BABYLON BERLIN ein noch nie dagewesener Erfolg: Mehr als zehn Millionen Videoabrufe wurden registriert. Auch auf Sky zog die Serie Millionen von Zuschauern in ihren Bann: BABYLON BERLIN zählt damit zu der erfolgreichsten Serie auf Sky überhaupt.“¹

¹ Einzigartige Erfolgsgeschichte // ARD1:

URL: <https://www.daserste.de/unterhaltung/serie/babylon-berlin/babylon-berlin-dreharbeiten-dritte-staffel100.html> (24.06.2019).

Was die Finanzierung der Serie betrifft, so sind diesbezüglich auch Neues zu verzeichnen. Die Serie war zunächst auf 16 Folgen von jeweils rund 45 Minuten in zwei Staffeln angelegt. Sie gilt mit einem Budget von knapp 40 Millionen Euro bzw. 2,5 Millionen Euro pro Folge als die bislang teuerste deutsche Fernsehproduktion und teuerste nicht-englischsprachige Serie. Dabei wurde zum ersten Mal in Deutschland eine Serie von der beitragsfinanzierten ARD, dem Pay-TV-Sender Sky, X Filme und Beta Film koproduziert. Diese Mischfinanzierung gibt neue Möglichkeiten für die Filmproduktion, birgt aber auch spezifische Einschränkungen und Abhängigkeiten. Zudem sind in der Produktion der Serie auch Mittel aus öffentlicher Hand eingeflossen. Das Projekt wird unter anderem vom Medienboard Berlin-Brandenburg, der Filmstiftung und Medienstiftung NRW, dem German Motion Picture Fund und dem Media Programm der Europäischen Union unterstützt. Der Sender ARD bezeichnet diese neue Mischfinanzierung als wegweisende Finanzierung, welche derart aufwendige deutsche Fernsehformate auch zukünftig möglich machen sollte. Dennoch gibt es hier auch eine Reihe von Diskussionspunkten, die Finanzierung der Serie kann somit keineswegs als unumstritten gelten.

Die Serie „Babylon–Berlin“ ist zudem speziell und zielgerichtet auch für den internationalen Vertrieb hergestellt worden. Diese Ausrichtung ist eine wesentliche Komponente der gesamten Filmproduktion von „Babylon–Berlin“. Die Serie wurde bereits in über 100 Länder verkauft und hat auch internationale Fernsehpreise und Auszeichnungen gewonnen, u. a. die österreichische „Romy“, den spanischen Fernsehpreis „Premios Onda“ sowie den „Magnolia Award“ des Shanghai TV Festivals. Die Ausstrahlungsrechte für die USA sicherte sich Netflix, wodurch eine weltweite Verbreitung und zahlenreiche Rezeption des Films lanciert wurde.



Bild 2: Babylon–Berlin, Staffel 1, eigene Aufnahme

BINGE-WATCHING

Ich habe die Serie „Babylon–Berlin“ angeführt, nicht um eine filmwissenschaftliche Analyse im engeren Sinne zu machen, sondern um auf einige Veränderungen und neue Tendenzen auf dem Gebiet der Filmrezeption hinzuweisen. Die konkrete Situation der Filmrezeption bewirkt wesentliche Veränderungen und Modifizierungen auf dem gesamten Gebiet der Filmproduktion. Von der Stellung des Mediums Film im Alltag der Rezipienten entscheidet sich viel darüber, welche Formate und Inhalte produziert und somit künstlerisch wie gesellschaftlich relevant werden. In diesem Sinne finde ich schlüssig, die Frage nach der Rezeptionssituation ins Zentrum der kulturwissenschaftlichen Forschung zu stellen.

Was die Filmrezeption betrifft, so zeigt sich in den letzten Jahren verstärkt die Tendenz Filme am Computer, am Laptop, auf dem Tablet, dem Mobile, Smartphone bzw. auf allen möglichen digitalen Vorrichtungen zu sehen. Diese neue Rezeptionssituation geht zusammen mit einer

Veränderung aller Parameter der Filmanschauung selbst: Was gesehen wird; wie lange im Stück geschaut wird; mit wem oder ob es doch allein geschieht; welche Medienprovider respektive welche digitalen Dienste dabei in Anspruch genommen werden. Mit der Verbreitung der Streaming Dienste und der Möglichkeit Filme und Serien online, d. h. fast immer und überall zu sehen, wächst in breiten Kreisen die Rezeptionsbereitschaft. Für diese Phänomene wurden schnell auch neue Begriffe kreiert, wie Binge-Watching oder Binge-Viewing (engl. binge = Gelage), auf Deutsch Komaglotzen oder Serienmarathon, bzw. Seriensucht genannt. Unter Binge-Watching versteht man das Schauen von mehreren Folgen einer Fernseh- oder Filmserie am Stück. Ein Beleg für die enorme Verbreitung dieses Phänomens zeigt sich bereits darin, dass das Collins English Dictionary im Jahre 2015 das neu kreierte Wort Binge-Watching zum Wort des Jahres erklärte.

Vieles zeugt davon, dass es sich hier um einen kulturellen Trend handelt, der insbesondere durch die steigende Popularität und Verfügbarkeit von Video-on-Demand-Angeboten begünstigt wird, d. h. durch die Möglichkeit digitale Videos auf Anfrage von einem Online-Dienst herunterladen oder per Streaming direkt anzusehen. Diese technischen Errungenschaften ermöglichen dem Zuschauer Videomaterial jederzeit auf Anfrage über einen Streaming Dienst anzuschauen. Im Gegensatz zum linearen Fernsehen, bei dem das Programm durch den Fernsehsender vorgegeben wird und üblicherweise die Folgen einer Staffel über mehrere Monate Ausstrahlung finden, können bei Video-on-Demand-Angeboten mehrere Folgen hintereinander am Stück angeschaut werden.

Zwar ist Binge-Watching schon seit der Erfindung der Videokassette und auch durch die Veröffentlichung kompletter Serienstaffeln auf DVD möglich, jedoch wurden generell die einzelnen Folgen zuvor im Fernsehen ausgestrahlt. Besondere Relevanz hat Binge-Watching dann, wenn Video-on-Demand-Anbieter wie Netflix oder Prime Video alle Folgen einer Staffel zur Premiere gleichzeitig veröffentlichen. Laut einer Netflix-Umfrage schauen Nutzer beim „Binge-Watching“ durchschnittlich zwei bis sechs Folgen einer Serie am Stück. Wenn eine Folge rund 60 Minuten dauert, so bedeutet dies,

dass einige Netflix-Nutzer bis zu 6 Stunden am Stück eine Serie schauen. Auch soll es Nutzer geben, die die ganze Staffel am Stück schauen [1].

Die Kulturwissenschaft steht heute vor der Aufgabe diese neuen Tendenzen und Trends zu beleuchten, speziell die Stellung von Filmen und Filmserien in der Gesellschaft, wie im konkreten Alltagsleben der Zuschauer. Die Aufgabe ist umso dringlicher, da in pädagogischen und psychologischen Abhandlungen bereits Diskussionen geführt werden, welche eher auf die Gefahren von Binge-Watching hinweisen. Im alten Erziehungsmodus werden Rezeptionspraktiken besonders bei jungen Leuten kritisiert und zugleich der Anspruch erhoben, diese Alltagspraxen zu regulieren und zu kontrollieren. Viel weniger wird in diesen Texten der Aspekt von freien Wahlmöglichkeiten und aktiver Handlung berücksichtigt.

In letzter Zeit mehren sich Meldungen über die angeblichen Gefahren des Binge-Watching, ohne dabei die kulturelle Spezifik dieses Phänomens zu berücksichtigen. So wird über Studien berichtet, dass Binge-Watching dem Gedächtnis schaden soll: „Das haben Forscher der University of Melbourne herausgefunden. Bing-Watcher hatten in dem Experiment, Probleme sich an Handlungen und den Inhalt einer Serie zu erinnern. Dies ist darin begründet, dass durch fehlende Pausen Wissen nicht konsolidiert und verarbeitet werden konnte. Bing-Watcher waren schlichtweg von der Masse an Informationen überfordert. Das spiegelte sich in der eingeschränkten kognitiven Leistungsfähigkeit wider.“²

Interessant scheint mir, dass in solchen Texten wie hier Serienschauen unreflektiert unter einen eng gefassten Lernaspekt befragt wird. Unterhaltungs- bzw. andere kommunikative Aspekte bleiben hier völlig unberücksichtigt. Wenn nur unter diesem eng gefassten Bildungsaspekt geforscht wird, dann werden auch weitere Gefahren von Binge-Watching hervorgehoben, z. B., dass der Tagesrhythmus durcheinandergebracht wird: „Das Binge-Watching verführt dazu, lange und bis spät in die Nacht

² Was ist Binge-Watching? Bedeutung, Definition, auf deutsch, Übersetzung // Bedeutung Online: Insider, Phänomene und Sprache erklärt:

URL: <https://www.bedeutungonline.de/was-ist-binge-watching-bedeutung-definition-auf-deutsch-uebersetzung> (25.06.2019).

hinein eine Serie zu schauen, so dass später als üblich schlafen gegangen wird. Das bringt die Schlaf- und Wachzeiten durcheinander. Dies hat Einfluss auf die Schlafqualität und damit auch auf die kognitive Leistungsfähigkeit.“ Die Ausführungen über Gefahren gehen weiter: „Binge-Watching kann auch dazu führen, dass Zuschauer auf Schlaf und Sport verzichten, um eine Serie zu schauen. Außerdem führt Binge-Watching zu Bewegungsmangel. Dadurch, dass eine Reglementierung der Serien fehlt, fällt es sehr leicht mehrere Episoden am Stück zu schauen. Der Zugang zu einer Serie ist einfach, einen Mausklick entfernt und unbeschränkt. Psychologische Effekte wirken ebenfalls. Zuschauer freunden sich mit Serienfiguren an und empfinden eine gewisse Zugehörigkeit. Durch Spannungsbögen gut erzählter Serien wollen Zuschauer stets wissen, wie es weitergeht.“³

Die Kulturforschung kann in dieser Diskussion einen wichtigen Beitrag leisten. Ich finde wichtig, dass wir uns hier fachkundig einmischen, denn es geht um die große Frage nach Freiheit und Selbstbestimmung unter den aktuellen Bedingungen von fortgeschrittener Globalisierung und Digitalisierung. In diesem Kontext sollten wir die Frage nach der Spezifik von Serien und Serialität als kulturelle Phänomene stellen. Es geht dabei auch um den alten Disput der Kunstwissenschaften um Original und Kopie, um Kunst und Reproduzierbarkeit, Bildung und Unterhaltung, nicht zuletzt um Elite und Masse. Auf eine allgemeinere philosophische Ebene geht es letztendlich um die große Frage nach dem Umgang mit Dualismen. So sehe ich hier eine enorme Herausforderung von der kulturwissenschaftlichen Forschung und ein neues Feld, in dem wir uns als Forscher und Forscherinnen positionieren sollten.

EMPIRISCHER BEFUND

Um einen ersten Einblick in diese Thematik zu gewinnen, habe ich in der Zeit Februar – März 2019 eine kleine Befragung gemacht.

³ Was ist Binge-Watching? Bedeutung, Definition, auf deutsch, Übersetzung // Bedeutung Online: Insider, Phänomene und Sprache erklärt:
URL: <https://www.bedeutungonline.de/was-ist-binge-watching-bedeutung-definition-auf-deutsch-uebersetzung> (25.06.2019).

Die Befragung erfolgte durch E-Mails. In dieser Zeit habe ich 19 junge Erwachsene zwischen 30 und 40 Jahre befragt. Die Befragten haben durchweg eine abgeschlossene Hochschul- oder Berufsausbildung, sie haben ganz unterschiedliche Berufsfelder, stehen bereits im Arbeitsleben, leben in einer Stadt in Deutschland. Ich habe für die Untersuchung drei kurze Fragen gestellt. Die Antworten umfassen zwischen 1/2 bis 2 Seiten. Die Befragung hat keinen repräsentativen Charakter, doch bereits an diesem Material lassen sich einige schlüssige Tendenzen herausarbeiten. Meine Beobachtungen habe ich in drei Thesen zusammengefasst:

Erste These:

Das Anschauen von Filmserien im Internet bzw. auf digitale Transformationsmittel ist heutzutage ein integraler Bestandteil des alltäglichen Lebens von jungen Erwachsenen.

Auf die Frage, wie viele Stunden durchschnittlich in einer Woche schauen Sie Filmserien, variierten die Antworten zwischen 7 und 16 Stunden. Nur eine Person antwortete, dass sie digital keine Filmserien schaut. In der Regel werden am Stück, d. h. ohne Unterbrechung zwei Folgen geschaut – „im Winter etwas mehr als im Sommer“ – wie eine Befragte es formuliert hat. Die Tatsache, dass digitale Transformationsmittel Einem die Möglichkeit geben selbst zu entscheiden, wann, wo und wie viele Filmserien angeschaut werden und nicht, wie im linearen Fernsehen zu warten, wann die nächste Folge kommt, wurde nicht nur positiv bewertet, sondern geradezu als selbstverständlich hingenommen. Für die Generation junge Leute, die mit Computer, Internet und immer neuen digitalen Medien aufgewachsen sind, ist dies eher „die Normalität“. Einige von meinen Informanten berichteten, dass sie kein Fernsehgerät besitzen, bzw.: „normales Fernsehen“ schauen wir gar nicht mehr.“

Wenn wir die aktuelle Stellung von Filmserien im Alltag der jungen Leute verstehen wollen, so sind es besonders zwei Begriffe bzw. Begriffsfelder, die wir in der Debatte heranziehen sollten. Es handelt sich um die Begriffe Alltag und Serie bzw. Serialität als kulturwissenschaftlich/ anthropologische/philosophische/ Kategorien.

Der Begriff Alltag ist eine wesentliche Kategorie der Kulturforschung. Das wissenschaftliche Interesse am Alltag ist eng verbunden mit der industriellen Revolution und der Verbreitung der Massenkommunikationsmittel, besonders auch mit dem Herauskommen des Films als neues Kunst- und Kulturphänomen. Mit dem Medium Film wurde die klassische Ästhetik und Kunstvorstellung wesentlich infrage gestellt, durchdacht und neu definiert [2]. Hier kann ich nicht auf diese weitführende Debatte eingehen, es sei beispielhaft nur auf Walter Benjamins Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ hingewiesen. Benjamin führt hier der Begriff der Aura ein und fasst es so zusammen: „was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“ [3, s. 13]. Benjamins Essay ist bereits im Jahre 1935 entstanden, die breite Diskussion über Alltag, Kultur und Massenkunst hat erst in den späten 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts die etablierten Universitäten und Forschungseinrichtungen erreicht. Bis heute gibt es auf dem Feld Streitgespräche, die immer wieder neu mit jedem neuen Medium – sei es Fernsehen, Computerspiele oder Internet – entflammen und nach der alten Aura der Kunst sehnsüchtig trachten.

Was den Begriff Alltag betrifft, so fasse ich das nicht als Gegenteil von Feiertag oder Festtag, auch nicht allein unter den Aspekt der Wiederholbarkeit und Häufigkeit. Unter Alltag verstehe ich jenen Punkt der Berührung und Interaktion, bei welchen objektiven Koordinaten und Strukturen der Gesellschaft mit subjektiven Begebenheiten und Befindlichkeiten zusammentreffen. Der Begriff Alltag beinhaltet die historisch-konkrete Situation in eine Gesellschaft, samt Technik, Ökonomie, Politik, aber auch wie diese Aspekte mit dem konkreten Leben von Individuen korreliert. Wenn wir Alltag als Forschungsfeld wählen, dann sind wir auf das Studium der Gesamtheit der Beziehungen, d. h. der Handlungsspielräume und Handlungsmuster von Individuen ausgerichtet. Wir fragen nach den Bedingungen, unter denen individuelles Leben stattfindet, zugleich untersuchen wir aber auch wie der handelnde Mensch die objektiven und historischen Bedingungen seiner Existenz versteht,

aneignet, reflektiert und verändert. Zudem tut er dies als Einzelner und im Kollektiv, in seiner sozialen Gruppe und transgenerativ, was auch in unserer Forschung beleuchtet werden soll. Das Anschauen von Filmserien im Netz ist in diesem Sinne ein fester Bestandteil des Lebens der jungen Leute unter den neuen Bedingungen der Globalisierung, der digitale Revolution und der Marktwirtschaft.

Was die Serialität betrifft, so sind diverse Ansätze für eine Definition der Serie und der Serialität vorhanden [4; 5]. Mehrere Forscher kommen zu der Aussage, dass Serialität unterschiedlich ausfallen könne, so dass diverse Aspekte zu berücksichtigen und Typen zu unterscheiden sind. Besonders anregend für unsere Fragestellung finde ich Umberto Ecos Überlegung, dass die kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit Fragen von Serien und Serialität den immer noch oft sehr tiefen Graben zwischen Hochkultur und – oft als minderwertig eingestuft – Populärkultur zu überbrücken helfen kann [6]. Nach Ecos Ansicht eignet sich das Phänomen der Serialität dafür besonders gut, da Serien in verschiedenen Epochen und Genres der Kunst existiert haben, so dass historische Dynamiken hier aufgezeigt werden können. Dabei kann schlüssig belegt werden, dass die Trennung von Hoch- und Populär- bzw. Hoch- und Unterhaltungskultur sich erst in der Romantik, also in der Zeit um 1800 ausgebildet hat. Dazu gehört auch die Tatsache, dass sich serielle Phänomene in der Kunst (z. B. der Fortsetzungsroman in Zeitschriften, später Serien im Rundfunk und schließlich im Fernsehen oder Netz) vor allem in den populärkulturellen Medieninhalten etabliert haben. Umberto Eco weist darauf hin, dass diese strikte Trennung in anderen Kulturen nicht so dominant ist, so sei z. B. ein serieller Aspekt in der orientalistisch-islamischen Ornamentik enthalten, ohne den ästhetischen Charakter dieser Artefakte zu schmälern. Es ist eher der klassische westliche Kunstbegriff, der Kunst im Wesentlichen als etwas „Neues“, „Originelles“, als „Innovation“ versteht und von jedem Kunstwerk das Erschaffen eines neuen Paradigma abverlangt, um ihn als Kunst einzustufen. Wir können es hier mit Walter Benjamin auch „Aura“ nennen. Die Serie hingegen, die einzelnen Folgen einer Serie, enthält viele Wiederholungselemente und hat nicht den Anspruch auf Einmaligkeit.

Iteration und Repetition sind bei der Serie charakterisierende Zugriffe, die dennoch ästhetische und künstlerische Legitimation haben. Es war zunächst der Begriff Unterhaltung, der in der Kulturforschung ein neues Paradigma eröffnete [7].

Für unsere Thematik ist noch eine Überlegung von Eco schlüssig: er kritisiert scharf die fürsorgliche Annahme eines gefährdeten Lesers bzw. Zuschauers. Gerade in der Medienpädagogik wird immer wieder ein „den Medieninhalten passives Ausgesetzt-sein“ angenommen, das Eco jedoch zugunsten der differenzierten Annahme des intelligenten, aktiven Zuschauers oder Lesers auflöst. Er beschreibt einen Modell-Rezipienten, der mit ironischer Rezeptionshaltung auch populärkulturelle Massenprodukte unterhaltend und kritisch zur Kenntnis nehmen kann. Sicherlich gibt es auch passive, „naive“ Rezipienten, wie Eco sie nennt, welche die „Gemachtheit“ der Serien nicht im Blick haben und sich nur „berieseln lassen“, doch die Ursachen dafür müssen gesellschafts-politisch studiert und nicht am Seriellen festgemacht werden. Das banalste Erzählprodukt kann eine kritische Lesart erzeugen – dies kann nicht oft genug wiederholt werden. Mein empirischer Befund gibt auch in dieser Richtung ausreichend Stoff zum Nachdenken.

Zudem stehen Alltagskultur und Serialität als Begriffe eng beieinander. Eco führt hier das Stichwort „Mythos“ ein und unterstreicht: „Jede Epoche hat ihre eigenen Mythenmacher, ihren eigenen Begriff vom Heiligen“ [6, s. 323]. Ein Mythos ist zunächst keine Kunst, sondern vor allem eine Erzählung. Bei der Rezeption von Mythen handelt es sich um den Genuss an der Wiederholung einer beständigen Wahrheit. Die Serie funktioniert nach Ecos Ausführungen gerade durch ihre Wiederholungsstruktur als weltlicher Mythen-träger und profaner, d. h. nichtsakraler Mythenproduzent. Der ganze Akt der Rezeption ist emotional, befriedigend, kathartisch und vor allem gemeinschaftsbildend. Diese Überlegung von Eco weist auf eine wichtige gesellschaftliche Funktion von Serien hin. Dies darf in der Forschung nicht unterschätzt werden, da keine Gesellschaft und kein Mensch ohne ihre/seine identitätsstiftenden Erzählungen auskommt.



Bild 3: Filmserienanschauchen, Privatbesitz

Zweite These:

Anschauen von Filmserien im Netz – dies ist eine Strategie der Lebensbewältigung

Das Anschauen der Serien findet immer in einer bestimmten Situation statt, es ist Teil des konkreten, eigenen Lebens. Der Akt der Rezeption wird mehr oder weniger aktiv, mehr oder weniger bewusst als Handlung eingesetzt, um mit dem Leben und der konkreten Situation fertig zu werden. Aber genau das ist es, was eigentlich Kultur ausmacht: die Möglichkeit, Sinn, Freude, Kraft und Kontinuität im Leben zu finden. Kultur als „Rettungsbewegung mit den Armen“ – so hat es einmal José Ortega y Gasset ganz poetisch genannt [8, s.9]. Kultur als Strategien der Lebensbewältigung – so können wir es etwas wissenschaftlicher formulieren. Kultur hat immer etwas zu tun mit den Suchbewegungen mit denen Menschen ihre Vorstellung von gutem und richtigem Leben in Alltagsdenken und –handeln übersetzten [9].

Hier einige Auszüge aus der Befragung, die deutlich zeigen, wie Serienschauen von unseren jungen Erwachsenen eingesetzt wird, um mit dem Leben, so wie es sich konkret und momentan zeigt, fertig zu werden:

Person A.

Donnerstagabend

Kinder endlich im Bett

Ruhe scheint einzukehren

Ich setzte mich mit meinem Freund zusammen und wir schauen 2 Folgen von der Serie, die wir verfolgen, ich schlafe ein.

Person B.

Gestern haben wir beim Abendessen eine neue Serie ausprobiert. „The Widow“. In der Beschreibung stand, eine Frau würde ihren Mann, der im Kongo verschollen ging, suchen. Das klang für uns ganz spannend. Es gibt hiervon 10 Folgen mit ca. 30-50 Minuten Spieldauer je Folge. Normalerweise schauen wir am Wochenende abends gern einen Film. Aber diese Serie war so spannend, dass wir nach dem Abendessen weiter geschaut haben, insgesamt 3 Folgen. Etwas unangenehm war hierbei, dass die Spannung fast unerträglich wurde. Als Zuschauer hatte man die ganze Zeit einen gesteigerten Adrenalin-Spiegel. Das war etwas anstrengend.

Und obwohl wir gerne weiter geschaut hätten, haben wir nach 3 Folgen unterbrochen, da wir auch noch etwas private (Arbeit) besprechen wollten. Dafür haben wir uns danach noch Zeit genommen.

Person C.

Da ich die erste Staffel „Charité“ gesehen habe und diese mir gut gefallen hat, wollte ich auch die gerade neu erschienene zweite Staffel sehen. Ich bin in Elternzeit und hätte gerade gedacht, dass man dann auch tagsüber mal Zeit für so etwas hat. Als ich also die erste Folge angefangen habe, saß ich gemütlich mit dem schlafenden Baby auf dem Sofa. Der Ton war, um das Baby nicht zu stören, allerdings so leise, dass ich wichtige Passagen zum Teil nicht richtig verstehen konnte, hin- und her- spulen und mich stark konzentrieren musste. Das war anstrengend und störte das Filmerlebnis. Geschafft habe ich bisher nur zwei Folgen.

Person D.

Vor kurzem war meine Schwester zu Besuch. Ich hatte im Internet von einer Dokumentation über Michael Jackson gelesen, die in den USA großes Aufsehen erregt hat, da dieser in der Serie von zwei mittlerweile

erwachsenen Männern des sexuellen Missbrauchs beschuldigt wird. Da Michael Jackson so eine riesige Ikone war und sich gleichzeitig immer schon Gerüchte und Mythen um ihn rankten, hat uns

die Doku sofort total interessiert. Natürlich auch wegen dem riesigen Aufschrei, den die Doku in den USA ausgelöst hat. Da das Wetter schlecht war, haben wir uns in mein Bett gelegt und direkt den ersten Teil auf meinem Laptop angeschaut. Wir mussten die Doku über eine illegale Streaming Seite anschauen, da sie nicht auf Netflix oder Amazon verfügbar war. (...) Wir haben uns dann am nächsten Tag schon morgens beim Frühstück darauf gefreut später den zweiten Teil der Doku anzuschauen. Wir haben uns während des Schauens, aber auch danach noch viel über die Doku ausgetauscht. Ich habe die Doku auch bereits Freunden empfohlen.

Person E.

Das letzte Mal habe ich mir gemeinsam mit einer anderen Person einen Film auf einem Tablet angeschaut, eher kleiner Bildschirm, im Bett liegend. Der Film hat mich vom Thema her nicht herausragend begeistert, aber die andere Person wollte mir diesen Film unbedingt zeigen. Da ich sehr müde war, bin ich nach 30 Minuten eingeschlafen. (...) Wenn ich alleine gewesen wäre, hätte ich nicht einmal begonnen, den Film anzuschauen zu diesem Zeitpunkt. Doch da ich der anderen Person einen „Gefallen“ tun wollte, habe ich nicht Nein gesagt.

Person F.

Gestern Abend mit meinem Freund.

Haben ein ziemlich schweres Gespräch gehabt über unsere Beziehung und unsere Zukunft.

Eine Entscheidung steht an, die sehr schwerfällt.

Worte haben an einem Punkt keinen Sinn mehr gemacht.

Wir waren müde, und überfordert.

Danach habe ich einen Film ausgesucht und wir haben uns den zusammen Arm in Arm im Bett angesehen und zusammen gelacht und auch mal geweint.

Und es hat und einander nähergebracht (körperlich wie auch mental) und auf das Wesentliche zurückgeführt ...nämlich das Glück was wir haben hier und jetzt zusammen zu sein.

Der Film war so gut, dass er uns rausholen konnte aus unseren momentanen Problemen und Sorgen und uns eine größere Sicht auf das gegeben hat, worum es im Leben ankommt

Danach sind wir Arm in Arm eingeschlafen ;)



Bild 4: Filmserienanschauen, Privatbesitz

Dritte These:

Das Anschauen von Filmserien geht einher mit einer Steigerung der Bedeutung des eigenen Lebens. Dies bedeutet einerseits Erweiterung der persönlichen Freiheit und Unabhängigkeit, zugleich aber auch eine neue Begrenzung und Limitierung der Handlungsfähigkeit.

Wie bereits ausgeführt charakteristisch für das Serienschauen ist, dass der Rezipient allein über alle Parameter der Rezeption entscheidet: wann, wo, was, wie lange, mit wem Filme angeschaut werden. Es handelt sich um eine aktive, zielgerichtete, mehr oder weniger bewusste Handlung. Dies ist als eine neue Form von Freiheit und Unabhängigkeit zu sehen. Genau dieser Aspekt wird von den jungen Leuten als besonders wichtig eingeschätzt. Er steht in engem Zusammenhang mit anderen Erfahrungen und Bedürfnissen der jungen Leute heute, die in Richtung einer stärkeren Gewichtung des eigenen Lebens gehen.

In der Forschung wurde das Phänomen der neuen Gewichtung des eigenen Lebens Ende der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts ins Zentrum des Interesses gerückt. Beispielhaft für diese Diskussion finde ich das Buch des Soziologen Ulrich Beck „Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekannte Gesellschaft, in der wir leben“. Das Buch fängt so an: „Es gibt im Westen der Welt wohl kaum einen verbreiteteren Wunsch als den, ein eigenes Leben zu führen“ [10, s. 9]. Beck weist auf einige wesentliche Momente dieses Strebens nach eigenem Leben: Es ist ein Zwang und eine Möglichkeit, die mit der hochdifferenzierten Gesellschaft zusammenhängt. Zudem ist das eigene Leben nicht frei von der Gesellschaft, sondern Ausdruck einer späten, postmodernen Form der Vergesellschaftung. Ein wesentlicher neuer Moment hier ist die grundlegende Reflexivität, was dem Einzelnen abverlangt wird. Deshalb sprechen wir in der Theorie auch von einer reflexiven Moderne, wenn wir dabei sind die aktuelle Zeit zu beschreiben. Weiter: Das eigene Leben ist institutionsabhängig und fordert von Einem eigenständige Aktivität, um sich hier zu situieren, ja um hier zu bestehen. Aspekte der fortschreitenden Globalisierung mischen sich dabei genauso ein wie Tendenzen der Endtraditionalisierung und Prozesse der Erfindung neuer Traditionen. Einige Entwicklungen im kulturellen Bereich können wir unter den Stichpunkt Hybridisierung und hybride Kulturen zusammenfassen [11]. All diese Prozesse gehen durch das Individuum hindurch, welches dies zusammenhält und meistert. Es ist ein lebenslanges Experiment, das viel Reflexion und vermehrt eigene Entscheidungen abverlangt. Das Schauen von Filmserien auf digitale Medien ordnet sich in diesen Kontext ein.

Andererseits dürfen wir nicht vergessen, dass das, was im Netz oder auf den anderen digitalen Medien angeboten wird weitgehend limitiert ist und bestimmten Gesetzen und Einschränkungen folgt. Der Rezipient bekommt immerzu neue Angebote, die oft aber sehr ähnlich sind und was noch wichtiger ist, sie arbeiten alle nach den Regeln und nach den Bedingungen der Branche, in der die Filmserien hergestellt und vertrieben werden. Die Serien selbst, so wie das Internet auch, haben spezifische Grenzen und Einschränkungen, die nicht ohne weiteres aufgehoben werden können. Wir können diese Grenzen und Einschränkungen mindestens auf drei Ebenen untersuchen:

betreffend die technischen Möglichkeiten,
betreffend die ökonomischen Möglichkeiten,
betreffend die ideologischen, politischen und anderen geistigen
Modalitäten in der Gesellschaft.

Wir haben hier ein weites Feld in der Kulturwissenschaften, doch bereit jetzt lässt sich sagen, dass diese drei Ebenen eng zusammenhängen und erst die geistige Reife einer Gesellschaft den Bedarf an neue Techniken und entsprechende wirtschaftliche Strukturen einher leitet. Es lohnt sich dies näher zu untersuchen, doch wir dürfen uns nicht irren: die neue Freiheit und Unabhängigkeit, so wie sie sich heutzutage zeigt, ist eine eingeschränkte Freiheit und eine weitgehend limitierte Unabhängigkeit.

Hier als Denkanregung einen Auszug aus der Befragung:

Person G:

Serien, Youtube Clips.

Oft bekommt man am Ende eines Clips themenrelevante Clips angeboten und schaut so einfach weiter. Bei den Serien Streaming Plattformen funktioniert das ähnlich. Deshalb ist der Trend hin zu mehreren Serien/Clips hintereinander anschauen.

Kürzlich habe ich mir auf YouTube eine Dokumentation über Vulkane angeschaut. Über Vorschläge von YouTube habe ich am Ende auch Dokus über Plattentektonik und den Erdkern gesehen. Man taucht in ein Wissens Universum ein und hat das Gefühl unbegrenzt Themen rund um das Hauptthema konsumieren zu können. Faszinierend und zeitfressend zugleich.

Die Beziehung zwischen Freiheit und digitale Revolution ist eine der großen Fragen der heutigen Zeit. Um an dieser Frage heranzukommen werden wir neue gesellschafts-politische Utopien brauchen, denn ohne eine Utopie bzw. Geschichten und Erzählungen darüber lässt sich keine Zukunft gestalten. Einen beachtlichen Versuch in dieser Richtung finden wir in dem neuen Buch von Richard David Precht „Jäger, Hirten, Kritiker. Eine Utopie für die digitale Gesellschaft“ [12]. Der Autor bemängelt hier das Fehlen einer gesellschaftlichen Utopie-Fähigkeit und Utopie-Bereitschaft. Dadurch wird laut Precht der Fortschritt allein der Technik

und der Ökonomie überlassen, was gefährliche Folgen hat. Das Buch endet mit einem Plädoyer darüber, wie wir die engen Grenzen unseres gegenwärtigen Gesellschaftsmodells hinauszudenken vermögen und realistische Bilder einer lebenswerten Zukunft entwerfen könnten, in der nicht die Technik, sondern die Humanität im Mittelpunkt steht.

Ein anders Plädoyer findet sich in ein etwas älteres Buch von Tzvetan Todorov mit dem Titel „Abenteuer des Zusammenlebens. Versuch einer allgemeinen Anthropologie“. Hier Tzvetan Todorovs Argumentationslinie: „Die Geselligkeit ist nichts Unwesentliches oder Zufälliges, sondern die Grundbestimmung der *Conditio humana*“ [13, s.26]. Dann weiter: „Der Mensch ist aus den Beziehungen zu seinen Mitmenschen gebildet (...) das menschliche Wesen ist gleichsam ein Kollektivsingular.“ Und nicht zuletzt: „Das Selbst existiert nur in seinen und durch seine Beziehung zu den anderen; den gesellschaftlichen Austausch zu intensivieren, heißt des Selbst zu bereichern. (...) Ein jeder hat das Recht zu existieren, und er erheischt dazu den Blick des anderen... Denn das Dasein misst sich nicht in Begriffen von gut oder schlecht, sondern nach Glück und Unglück“ [13, s. 167–172].

Ich würde gern mit der Vision einer intersubjektiven Kulturforschung abschließen, wofür neben Tzvetan Todorov so unterschiedliche Autoren und Autorinnen wie Michail Bachtin, Julia Krasteva, Martin Buber, Margaret Mitscherlich, Emmanuel Lévinas, Simone de Beauvoir, Charles Taylor, Jürgen Habermas und viele mehr vorgearbeitet haben. Hier nochmal Tzvetan Todorov: „Die Beziehung zu anderen ist aber nicht das Produkt der Interessen eines Selbst, sie ist sowohl dem Interesse wie dem Selbst vorgängig. (...) Die Menschen leben nicht aufgrund von Interessen, aus Tugend oder sonst irgendeinem starken Grund in Gesellschaft. Sie tun es, weil es für sie keine andere mögliche Daseinsform gibt“ [13, s. 17].

Es ist an der Zeit diese Diskussion mit der Debatte über die digitale Revolution zu verbinden. Bis jetzt gibt es in der Theorie wenig Schlüssiges in dieser Richtung, doch Ideen und Visionen sind bereits im Umlauf. Für die prominente Primatologin/Verhaltensforscherin Sarah Blaffer Hrdy besteht der wohl markanteste Unterschied zwischen uns Menschen und

allen anderen Menschenaffen in unserer viel ausgeprägteren Fähigkeit, uns in andere einfühlen zu können und uns entsprechend umgänglich und kooperativ zu verhalten. Vielleicht wäre das eine Anregung, wenn wir über „künstliche Intelligenz“ und „Menschenroboter“ nachdenken. Ist es nicht bezeichnend, dass wir über „künstliche Intelligenz“ sprechen und bereits auch solche Maschinen kennen, doch kaum über „künstliche Emotionalität“, bzw. „künstliche Empathie“? Geht das überhaupt? Hier öffnet sich ein viel komplexeres und subtileres Feld, was die Kulturforschung erst zu erarbeiten hat. Vielleicht ist das, was uns als Menschen von den anderen Menschenaffen unterscheidet – um hier an Blaffer Hrdy anzuknüpfen – nicht viel anders als das, was uns von den Maschinen und allen Roboter unterscheidet. Es lohnt sich darüber nachzudenken.

Sarah Blaffer Hrdy zitiert in ihren profunden Buch „Mütter und Andere: Wie die Evolution uns zu sozialen Wesen gemacht hat“ [14] einen Graffiti Aufschrift, wo die Verbindung zwischen digitale Revolution und Intersubjektivität auf so visionäre und witzige Weise ausgedrückt wird. Der anonyme Sprayer hat auf einer Wand seine Botschaft hinterlassen:

„In der Zukunft wird jeder einen schnellen Internetzugang und eine Oma brauchen.“

(Anonymus)

REFERENCES

1. Lückerrath T. Binge-Watching: Ein Trend, der linearem TV schadet? *DWDL.de-Archiv*, Archivmaterial von 25.09.2013.
URL: <https://dwdl.de/sl/a34a9f> (accessed 21.06.2019).
2. Tschernokoshewa E. *Der Film – eine neue Kunst und seine theoretische Reflexion. Probleme ästhetischer Theoriebildung, untersucht am Modell der Stummfilmtheorien*, Dissertation. Manuskript. Humboldt-Universität zu Berlin, 1976.
3. Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1963. 160 s.
4. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion Zum seriellen Erzählen seit dem 19. F.* Kelleter (Hg.). Jahrhundert: Transkript Verlag, 2012. 408 s.
5. *Serialität und Moderne Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde*. D. Winkler, M. Stemberger, I. Pohn-Lauggas (Hg.). Bielefeld: Transcript Verlag, 2018. 274 s.

6. Eco U. *Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. M. Franz, S. Richter (Hg.). Leipzig: Reclam, 1999, S. 301–324.
7. Chernokozheva E. *Razvlechenie i kultura* [Entertainment and culture]. Sofiya: Nauka i Izkustvo, 1987. 196 p.
8. Ortega y Gasset J. *Um einen Goethe von innen bittend*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1951. 50 s.
9. Tschernokoshewa E. *So langsam wird's Zeit. Bericht der unabhängigen Expertenkommission zu den kulturellen Perspektiven der Sorben in Deutschland*. Bonn: ARCult, 1994. 220 s.
10. Beck U. *Eigenes Leben. Skizzen zu einer biographischen Gesellschaftsanalyse*. U. Beck, W. Vossenkuhl, U.E. Ziegler. Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekannte Gesellschaft, in der wir leben. München: Verlag Beck, 1997. S. 9–20.
11. Tschernokoshewa E. *Hybride Welten, Bücherreihe, (Herausgeberin)*, Bd.1 bis Bd.8. Münster; Berlin; New York: Waxmann Verlag, 2000–2015.
12. Precht R.D. *Jäger, Hirten, Kritiker. Eine Utopie für die digitale Gesellschaft*. München: Verlag Goldmann, 2018. 288 s.
13. Todorov T. *Abenteuer des Zusammenlebens. Versuch einer allgemeinen Anthropologie*. Berlin: Verlag Wagenbach, 1996. 188 s.
14. Blaffer Hrdy. S. *Mütter und Andere. Wie die Evolution uns zu sozialen Wesen gemacht hat*. Berlin: Berlin Verlag, 2010. 544 s.

ÜBER DEN AUTOR:

ELKA TSCHERNOKOSHEWA

Dr. phil. habil.,

Mitbegründer und Mitglied der Europäischen Assoziation
Kulturforschern e.V. (ERICarts Network)

Ulmenallee 24a, D-50999 Köln, Deutschland

ORCID: 0000-0002-5589-3841

e-mail: elkahome@gmx.net

ABOUT THE AUTHOR:

ELKA TCHERNOKOJEVA

Dr. phil. habil.,

Co-founder and Member of the European Association
of Cultural Researchers e.V. (ERICarts Network)

Ulmenallee 24a, D-50999 Cologne, Germany

ORCID: 0000-0002-5589-3841

e-mail: elkahome@gmx.net

УДК 791.4 + 008
ББК 85.373(3) + 71.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-155-177
recieved 29.07.2019, accepted 26.12.2019

ЕЛКА ЧЕРНОКОЖЕВА

Европейская ассоциация исследователей культуры
(ERICarts Network)

Кёльн, Германия

ORCID: 0000-0002-5589-3841

e-mail: elkahome@gmx.net

«ВАВИЛОН–БЕРЛИН»: СЕРИАЛЫ — ПРОСМОТР ФИЛЬМОВ — ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ

Аннотация. Статья посвящена изменениям и актуальным тенденциям в просмотре фильмов, в частности, в просмотре фильмов и сериалов о повседневной жизни. Современная ситуация характеризуется тем, что все больше фильмов просматривается на компьютерах, ноутбуках, планшетах, смартфонах и всевозможных цифровых устройствах. Особый интерес у массового зрителя вызывают киносериалы. С распространением стриминговых сервисов и возможностью просмотра фильмов в режиме онлайн, т.е. в любом месте и в любое время, потребление киносериалов постоянно растет. В связи с этим феноменом уже возникли новые термины, такие как Binge-Watching (буквально «запойный просмотр»), Binge-Viewing (буквально «запойное видео») (по-немецки — Komaglotzen или Serienmarathon), обозначающие сериальную зависимость, т.е. просмотр нескольких эпизодов или даже целого сезона телесериала подряд. В этом контексте ставится вопрос о влиянии сериалов на повседневную жизнь современного зрителя.

Статья основана на исследовании, проведенном в форме социологического опроса. При анализе эмпирических данных сформулированы и вынесены на обсуждение три тезиса:

- просмотр сериалов в Интернете или на цифровых носителях является сегодня неотъемлемой частью повседневной жизни молодых людей;

- просмотр сериалов онлайн — это стратегия переживания жизни;
- просмотр сериалов тесно связан с повышением значимости частной жизни. С одной стороны, он способствует расширению личной свободы и независимости, с другой — ведет к новым ограничениям, ослабляет способность действовать.

Текст завершается изложением авторской точки зрения на интересующие исследования культуры в отношении цифровой революции. Автор выражает убеждение в насущной необходимости переосмысления узких границ нынешней модели современного общества и разработке реалистичной картины будущего, в основе которой лежат не технологии, а человек.

Ключевые слова: киносериалы, производство фильмов в Германии, эмпирические культурные исследования, показ фильмов, Binge-Watching, повседневная жизнь, культура повседневности, частная жизнь, молодежная культура, сериал, взаимоотношения, интерсубъективность

«ВАВИЛОН–БЕРЛИН»

В 2018 году сериал «Вавилон–Берлин» получил одну из самых престижных немецких кино- и телевизионных премий. Награды, завоеванные фильмом, варьируются от «Бэмби» до Немецкой телевизионной премии и премии Гримме в нескольких номинациях. Сюжет сериала разворачивается в Берлине в конце двадцатых годов XX века. С точки зрения содержания он относится к категории криминальных и одновременно исторических фильмов. Анонс, размещенный на суперобложке DVD фильма, сообщает: «Берлин. Весной 1929 года в мегаполисе начались беспорядки. Спекуляция и инфляция уже проникли в основание молодой Веймарской республики. Растущая бедность и безработица резко контрастируют с избыточной роскошью ночной жизни и все еще насыщенной творческой энергией города».

Первоначально сериал состоял из двух сезонов по 8 эпизодов каждый. В марте 2019 года пресса сообщила, что готовится третий сезон, так что 12 новых эпизодов выйдут в конце 2019 года, а затем

осенью 2020 г. «Съемки третьего сезона «Вавилон–Берлин» завершены», — можно было прочесть в июне 2019 года на ARD Die Erste. Многочисленные анонсы фильма неоднократно обращали внимание на «уникальную историю успеха».



Рисунок 1: «Вавилон–Берлин», 1 сезон. Фото автора.

Режиссерами столь сложного и масштабного кинопроекта стали Том Тайквер, Акимфон Боррис и Хенк Хэндлоегтен. Сценарии первых двух сезонов написаны как свободная интерпретация сюжета детективного романа Фолькера Кучера «Der nasse Fisch» («Мокрая рыба»). Третий сезон основан на романе того же писателя «Der stumme Tod» («Немая смерть»), второй книге серии бестселлеров о комиссаре Гереоне Рате. Основными актерами являются Волкер Брюх в роли комиссара и Лив Лиза Фриз в роли Шарлотты «Лотты» Риттер, которая также работает в полиции. Роли второго плана в фильме играют выдающиеся актеры, такие как Йенс Харцер, а также

представители молодого поколения талантливых артистов, например, Леони Бенеш.

Премьера фильма состоялась 28 сентября 2017 года в театре Шиффбауэрдамм (Schiffbauerdamm) — одном из мест, где проходили съемки фильма. При трансляции сериала «Вавилон—Берлин» были продемонстрированы новейшие разработки в области кинопоказов. Первый сезон «Вавилон—Берлин» впервые вышел в эфир на платном телеканале Sky 1. С 13 октября по 3 ноября 2017 года каждую неделю в определенное время появлялись новые два эпизода. 10 ноября 2017 года начался второй сезон с еженедельными премьерными сдвоенными эпизодами. С 17 ноября 2017 года все эпизоды второго сезона стали транслироваться в сети Интернет на Sky Go, так что премьера 4–8 эпизодов состоялась там.

Только спустя некоторое время, с 30 сентября 2018 года, «Вавилон—Берлин» начал транслироваться по телевидению. В Германии фильм был показан на Первом канале ARD, в Швейцарии — на втором SRF, в Австрии — на первом ORF. В контексте нашей темы важно и интересно то, что до трансляции сериала официальными государственными телеканалами фильм уже был доступен для просмотра через медиатеки телестанций.

Сериал за короткое время достиг высокого рейтинга. Только в первый день бесплатной телевизионной трансляции, 30 сентября 2018 года, сериал «Вавилон—Берлин» увидели 7,83 миллиона зрителей Германии. К этому надо добавить зрителей канала Sky 1. За первые шесть дней первые два эпизода посмотрели в общей сложности 1,19 миллиона зрителей. По сообщению прессы, это считается «вторым самым успешным серийным запуском на канале Sky». Кроме того, существует продажа сезонов для частного просмотра. Вот отчет на портале ARD: «Впервые совокупный баланс бесплатной телевизионной премьеры был столь выдающимся: в среднем почти пять миллионов зрителей посмотрели 16 эпизодов. В медиатекке ARD «Вавилон—Берлин» получил беспрецедентный успех: было зарегистрировано более десяти миллионов просмотров видео. Се-

риал также покориł миллионы зрителей Sky, сделав «Вавилон–Берлин» одной из самых успешных серий на этом канале»¹.

Что касается финансирования этого фильма, то в этой связи следует также отметить некоторые инновации. Первоначально планировался сериал из 16 эпизодов, продолжительностью около 45 минут каждый, разделенных на два сезона. С бюджетом почти 40 миллионов евро, или 2,5 миллиона евро за серию, на сегодняшний день он считается самым дорогим немецким телевизионным продуктом и самым дорогим неанглоязычным сериалом. Впервые в Германии сериал был снят при финансовой поддержке ARD, платного ТВ канала Sky, X Filme и Beta Film. Кроме того, производство «Вавилон–Берлин» получило государственное финансирование. Проект поддерживается Совету по медиа Berlin-Brandenburg, Фондом кино и фондом NRW, Немецким кинофорумом и Программой СМИ Европейского Союза. ARD описывает эту новую форму смешанного финансирования как новаторскую, призванную сделать подобные сложные немецкие телевизионные форматы возможными и в будущем. Тем не менее, здесь есть ряд моментов для обсуждения. Смешанное финансирование открывает новые возможности для кинопроизводства, но также порождает определенные ограничения и зависимости, поэтому такой способ ни в коей мере не может рассматриваться как неоспоримый.

Сериал «Вавилон–Берлин» специально и целенаправленно создавался для международного распространения. Это направление является существенной составляющей всего кинопроизводства «Вавилон–Берлин». На текущий момент сериал уже был продан в более чем 100 стран, а также завоевал международные телевизионные премии и награды, включая австрийскую «Romy», испанскую телевизионную премию «Premios Onda» и «Magnolia Award» Шанхайско-

¹ Einzigartige Erfolgsgeschichte // ARD1: Интернет-портал.

URL: <https://www.daserste.de/unterhaltung/serie/babylon-berlin/babylon-berlin-dreharbeiten-dritte-staffel100.html> (дата обращения: 24.06.2019).



Рисунок 2: «Вавилон–Берлин», 2 сезон. Фото автора.

BINGE-WATCHING

В название настоящего исследования сериал «Вавилон–Берлин» вынесен не для того, чтобы провести собственно киноведческий анализ, а для того, чтобы указать на некоторые новые тенденции в области способов кинопросмотра. Конкретная ситуация с просмотром фильмов приводит к существенным изменениям во всей сфере кинопроизводства. Значение и способ кинопросмотров в повседневной жизни реципиентов во многом определяет, какие форматы и содержание фильмов будут произведены и, следовательно, актуальны с художественной и социальной точек зрения. В этом смысле необходимо поставить вопрос о ситуации и способе просмотра кинопроизведений в центр культурологического исследования.

В последние годы наметилась тенденция к просмотру фильмов на компьютерах, ноутбуках, планшетах, мобильных телефонах, смартфонах и всех видах цифровых устройств. Эта новая ситуация

приема видеоконтента идет рука об руку с изменением всех параметров просмотра самого фильма: что именно смотрят; как долго смотрят тот или иной видеопродукт; с кем смотрят (с кем-то или в одиночку); какие медиапровайдеры или какие цифровые услуги используются. С распространением стримингового вещания и возможностью просмотра фильмов и сериалов в режиме онлайн, т.е. почти всегда и везде, готовность к приему видеоконтента растет в широких кругах потребителей. Уже появились новые термины для таких явлений, как Binge-Watching («запойный просмотр»), Binge-Viewing («запойное видео») (по-немецки — Komaglotzen или Serienmarathon) или сериальная зависимость. Binge-Watching — просмотр нескольких эпизодов телесериала или фильма подряд. Тот факт, что в 2015 году английский словарь Collins объявил новое слово binge-watching словом года, является доказательством огромного распространения этого феномена.

Многое свидетельствует о том, что это стало культурной тенденцией, которой особенно благоприятствует растущая популярность и доступность сервисов видео по запросу, т.е. возможность скачивания цифрового видео по запросу из онлайн-сервиса или просмотра его напрямую по видеотрансляции. Эти технические достижения позволяют зрителям просматривать видеоматериалы в любое время посредством стриминга. В отличие от линейного телевидения, в котором программа определяется телеканалом и обычно транслируется в течение нескольких месяцев, видео по запросу позволяет смотреть несколько эпизодов подряд.

Хотя самостоятельный просмотр фильма стал возможен с момента изобретения видеокассеты, а также публикации полной версии сериала на DVD, сначала эпизоды фильма, как правило, транслировались по телевидению. Просмотр типа Binge-Watching стал актуален, когда поставщики видео по запросу, такие как Netflix или Prime Video, ввели в практику выпуск всех эпизодов сезона одновременно. По данным опроса Netflix, во время «запойного просмотра» пользователи в среднем смотрят от двух до шести эпизодов. Если

один эпизод длится около 60 минут, это означает, что некоторые зрители Netflix могут смотреть фильм по 6 часов подряд. Предполагается также, что есть пользователи, которые смотрят весь сезон за один раз [1].

Культурология сегодня стоит перед задачей осветить эти новые тенденции, особенно значение новых способов просмотра фильмов и сериалов в контексте бытования социума, а также в конкретной повседневной жизни отдельных зрителей. Эта задача тем более актуальна, что педагогические и психологические исследования уже содержат дискуссии, указывающие на опасность формирования медиазависимости. В традиционной воспитательной практике неумеренное потребление видеоконтента подвергается критике, особенно по отношению к молодежи, и в то же время выдвигается требование регулировать и контролировать эту повседневную практику. Гораздо меньше в этих текстах рассматривается аспект свободного выбора и активного действия личности.

В последнее время участились сообщения о предполагаемых опасностях, связанных с медиазависимостью, при этом отсутствует анализ культурных особенностей данного явления. Например, исследователи из Университета Мельбурна обнаружили, что медиазависимость может привести к ухудшению памяти. В ходе эксперимента у «запойных» зрителей возникли проблемы с запоминанием действий и содержания серий. «Причина этого заключается в том, что информацию не удалось консолидировать и обработать из-за отсутствия пауз при просмотре. Bing-Watcher был просто перегружен массой информации. Это нашло отражение в ограничении когнитивной работоспособности»².

Мне кажется интересным, что в подобных текстах восприятие сериалов рассматривается в узких рамках негативного влияния на

² Was ist Binge-Watching? Bedeutung, Definition, auf deutsch, Übersetzung // Bedeutung Online: Insider, Phänomene und Sprache erklärt: Интернет-портал.
URL: <https://www.bedeutungonline.de/was-ist-binge-watching-bedeutung-definition-auf-deutsch-uebersetzung> (дата обращения: 25.06.2019).

обучаемость. Развлечения и другие коммуникативные аспекты здесь остаются совершенно неучтенными. При этом в рамках такого узко определенного образовательного аспекта можно обнаружить и другие опасности «запойного видеопросмотра», например, путаницу в ежедневном ритме: «Binge-Watching заставляет долго, до самого позднего вечера смотреть сериал, вследствие чего человек идет спать позже обычного, что плохо влияет на сон и последующее бодрствование. Это также влияет на качество сна и, следовательно, на когнитивные способности». Объяснение опасностей продолжается: «Запойный» видеопросмотр может также заставить зрителей отказываться от сна и спорта в пользу сериала. «Видеозапой» также приводит к недостатку физической активности. Из-за отсутствия регламентации просмотра сериала очень легко смотреть сразу несколько эпизодов. Доступ к видео прост — одним щелчком мыши и без ограничений. Действуют и психологические эффекты. Зрители знакомятся с персонажами сериала и ощущают определенное чувство сопричастности. ... зрители всегда хотят знать, как все будет продолжаться»³.

Исследования в области культуры могут внести ценный вклад в эту дискуссию. Я думаю, важно, чтобы мы включились в нее с имеющимся опытом, потому что *речь идет о насущном вопросе свободы и самоопределения в современных условиях развитой глобализации и цифровизации*. В этом контексте мы должны поставить вопрос о специфике сериалов и серийности как культурных феноменов. Речь идет также о давнем споре искусствоведения о подлиннике и копии, произведении искусства и репродукции, образовании и развлечении и не в последнюю очередь — об элите и массе. На более общем философском уровне речь в конечном счете идет о фундаментальном вопросе, как быть с дуализмом. Таким образом, я вижу

³ Was ist Binge-Watching? Bedeutung, Definition, auf deutsch, Übersetzung // Bedeutung Online: Insider, Phänomene und Sprache erklärt: Интернет-портал.

URL: <https://www.bedeutungonline.de/was-ist-binge-watching-bedeutung-definition-auf-deutsch-uebersetzung> (дата обращения: 25.06.2019).

огромную проблему в области культурно-научных изысканий в новом исследовательском поле, в которых мы должны позиционировать себя как исследователей и первооткрывателей.

ЭМПИРИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ

Чтобы получить первоначальное представление об этой теме, в период с февраля по март 2019 года я провела небольшое социологическое исследование. Опрос, за время которого я взяла интервью у 19 молодых людей в возрасте от 30 до 40 лет, проводился по электронной почте. Все респонденты имеют высшее или среднее профессиональное образование, представляют разные профессии, работают, живут в городах Германии. В целях исследования я задала три коротких вопроса. Объем ответов варьировался от 1/2 до 2 страниц. Опрос не носил репрезентативного характера, но из полученного материала уже можно сделать убедительный вывод о некоторых реальных тенденциях. Я обобщила свои наблюдения в трех тезисах.

Первый тезис:

просмотр сериалов в Интернете является сегодня неотъемлемой частью повседневной жизни молодых людей.

На вопрос «Сколько часов в неделю в среднем вы смотрите телевизионные сериалы?», ответы варьировались в пределах от 7 до 16 часов. Только один человек ответил, что не смотрел ни одного сериала в Интернете. Как правило, смотрятся два эпизода подряд, без перерыва, «зимой чуть больше, чем летом», как выразился один собеседник. Тот факт, что цифровые средства коммуникации дают возможность самому решать, когда, где и сколько сериалов смотреть, а не ждать, когда покажут следующий эпизод, как на классическом линейном телевидении, не только получил положительную оценку, но и был принят почти как должное. Для поколения молодых людей, выросших с компьютерами, Интернетом и новыми цифровыми медиа, это, скорее, «нормальность». Некоторые из моих информаторов сообщили, что у них больше нет телевизора или: *«Мы больше не смотрим обычное телевидение».*

Если мы хотим понять значение киносериалов в сегодняшней жизни молодых людей, мы должны использовать в дебатах два конкретных термина. Это термины «повседневность» и «серия» или «серийность» как культурологические/ антропологические/философские категории. Термин «повседневность» определяет важнейшую категорию культурологических исследований. Научный интерес к повседневной жизни тесно связан с промышленной революцией и распространением средств массовой информации, особенно с появлением кино как нового художественного и культурного явления. По отношению к кино классическая эстетика и представление об искусстве подверглись существенным сомнениям, были переработаны и переосмыслены [2]. Здесь я не могу углубляться в эту масштабную дискуссию, но в качестве примера можно привести текст Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (*“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit”*). Беньямин в своем исследовании вводит понятие ауры и подводит итог следующим образом: «То, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры». [3, S. 13]. Эссе Беньямина было написано еще в 1936 году, а широкое обсуждение тем повседневной жизни, культуры и массового искусства докатилось до университетов и научно-исследовательских институтов только в конце 70-х и 80-х годов XX века. По сей день в этой области продолжаются споры, которые вспыхивают с появлением каждого нового средства массовой информации — будь то телевидение, компьютерные игры или Интернет — в тоске по ауре классического искусства.

Что касается определения повседневности, то я понимаю ее не как противоположность празднику. Также я не рассматриваю ее только в аспекте повторяемости и частоты. Под повседневностью я подразумеваю ту точку соприкосновения и взаимодействия, в которой объективные координаты и структуры общества встречаются с субъективными событиями и чувствами. Термин «повседневность»

отражает конкретно-историческую ситуацию в обществе, включая уровень развития технологий, экономику, политику, а также то, как эти аспекты соотносятся с конкретной жизнью людей. Если мы выбираем повседневность в качестве области исследований, то мы ориентируемся на изучение всей совокупности взаимоотношений, т.е. масштабов и характера действий индивидуумов. Мы выясняем условия, в которых протекает индивидуальная жизнь, но в тоже время изучаем, как человек понимает, присваивает, отражает и изменяет объективные и исторические условия своего существования. Кроме того, он делает это индивидуально и коллективно, в своей социальной группе и трансгенеративно, что также будет подчеркнуто в нашем исследовании. В этом смысле просмотр киносериалов в Интернете является неотъемлемой частью жизни молодежи в новых условиях глобализации, цифровой революции и рыночной экономики.

Что касается серийности, то существуют различные подходы к ее определению [4; 5]. Несколько исследователей приходят к утверждению, что серийность может быть дифференцирована, поэтому нужно учитывать различные аспекты и различать ее типы. Идеей, особенно эффективно стимулирующей наше исследование, считаю мысль Умберто Эко о том, что культурологическое изучение вопросов серии и серийности может помочь преодолеть все еще глубокую пропасть между высокой и популярной культурой, чаще рассматриваемой как низкая [6]. По мнению Эко, феномен серийности особенно хорошо подходит для этой цели, поскольку серии существовали в разные эпохи и в разных жанрах искусства, так что здесь можно проследить историческую динамику. Можно убедительно доказать, что разделение на «высокую» и «популярную», или «высокую» и «развлекательную» культуру сформировалось только в романтизме, т.е. около 1800 года. Сюда также включается тот факт, что серийные явления в искусстве (например, серийный роман в журналах, радиосериал и, наконец, сериал на телевидении или в Интернете) утвердились в основном в содержании популярных культурных СМИ. У. Эко отмечает, что такое строгое разделение редко встречается в

других культурах; например, в восточном исламском орнаменте присутствует серийный аспект, не умаляющий эстетического значения этих артефактов. Скорее, только классическое западная искусствоведческая концепция рассматривает искусство как нечто «новое», «оригинальное», «инновационное» и требует от каждого художественного произведения создания новой парадигмы, чтобы было возможно классифицировать его как искусство. Мы, по примеру В. Беньямина, также можем назвать это «аурой». С другой стороны, отдельные эпизоды серии содержат много повторяющихся элементов и не претендуют на уникальность. Итерация и повторение являются характерными приемами в сериалах, которые, тем не менее, имеют эстетическую и художественную легитимность. При этом важно понимать, что изначально именно концепция развлечений открыла новую парадигму в области культурных исследований [7].

С точки зрения нашей темы весьма убедительным является также другое соображение У. Эко: он резко критикует встревоженное отношение к читателю или зрителю, якобы находящемуся под угрозой исчезновения. В медиапедагогике, в частности, неоднократно отмечалась опасность «пассивного знакомства с медиаконтентом», но У. Эко высказывается в пользу дифференцированного восприятия интеллектуального, активного зрителя или читателя. Он описывает образцового реципиента, который, обладая ироничным отношением к воспринимаемому, может одновременно развлекаться и критически оценивать продукт популярной массовой культуры. Конечно, есть и пассивные, «наивные» реципиенты, как их называет У. Эко, которые не воспринимают «условности» серии и простодушно «ведутся», но причины этого нужно искать в социально-политической сфере, а не привязывать к сущности сериала. Самый банальный нарративный продукт может вызвать такое критическое восприятие, однако это не может повторяться достаточно часто. Мои эмпирические данные также дают достаточную пищу для размышлений в этом направлении.

Кроме того, как понятия, повседневность и серийность взаимосвязаны. У. Эко вводит ключевое слово «миф» и подчеркивает:

«Каждая эпоха имеет своего создателя мифов, свое понятие священного» [6, s. 323]. Сначала миф — это не искусство, а прежде всего повествование. Сущность мифов — это удовольствие постоянно повторять правду. По мнению Эко, сериал функционирует именно в силу своей повторяющейся структуры как светский носитель мифов и профанат, т.е. несвященный производитель мифов. Весь акт восприятия носит эмоциональный, удовлетворяющий, катарсический и, прежде всего, общинный характер. Это умозаключение Эко указывает на важную социальную функцию серии. Данное обстоятельство не следует недооценивать в исследованиях, поскольку ни общество, ни человек не могут обойтись без мифологических нарративов, формирующих их идентичность.



Рисунок 3: Просмотр сериалов. Фотография из личной коллекции.

Второй тезис:

просмотр сериалов онлайн — это стратегия переживания жизни.

Просмотр сериала всегда происходит в определенной ситуации, это часть конкретной, единичной жизни. Акт восприятия воспроизводится более или менее активно, более или менее сознательно, как действие, направленное на то, чтобы наполнить свою жизнь.

Но именно это и есть культура: возможность найти в жизни смысл, радость, силу, ощутить ее непрерывность. Культура как «спасательное движение пловца руками» — так однажды поэтично назвал ее Хосе Ортега-и-Гассет [8, С. 9]. Культура как стратегия переживания жизни — так мы можем сформулировать это научно. Культура всегда связана с поиском, в котором люди воплощают свои представления о хорошей, правильной жизни в повседневном мышлении и действиях [9].

Вот некоторые выдержки из опроса, которые ясно показывают, как серийные шоу дают молодым людям возможность проживать свою жизнь, исходя из тех или иных конкретных жизненных ситуаций (что также мгновенно демонстрируют фотографии на иллюстрациях 3 и 4):

Респондент А.

Четверг, вечер.

Дети наконец-то в постели.

Похоже, наступила тишина.

Я сажусь рядом с другом и мы смотрим 2 фильма, я засыпаю.

Респондент В.

Вчера за ужином мы попробовали посмотреть новый сериал. «Вдова». В описании говорилось, что женщина ищет своего мужа, пропавшего без вести в Конго. Это звучало очень интригующе. В каждом сезоне 10 эпизодов продолжительностью около 30–50 минут. Обычно мы любим смотреть фильм по вечерам в выходные дни. Но этот сериал был настолько захватывающим, что мы продолжили после ужина, посмотрев сразу 3 эпизода. Немного неприятно было то, что желание узнать, что будет дальше, становилось почти невыносимым. Как зрители, мы все время испытывали повышенный уровень адреналина. Это было несколько утомительно. И несмотря на то, что нам хотелось смотреть дальше, мы остановились после 3-х эпизодов, потому что хотели еще обсудить и какие-то частные (по поводу работы) темы. После просмотра мы потратили время на это.

Респондент С.

С тех пор, как я посмотрела первый сезон «Шарите», который мне очень понравился, мне хотелось посмотреть новый, второй сезон. Поскольку я нахожусь в отпуске по уходу за ребенком, я решила, что найду на это время в течение дня. Я начала смотреть первый эпизод второго сезона, удобно устроившись на диване рядом с ребенком, пока он спал. Но чтобы не беспокоить малыша, я сделала звук таким тихим, что не могла понять некоторые важные места. Приходилось прокручивать фильм туда-сюда и сильно вслушиваться. Это было утомительно и мешало просмотру. Пока я справилась только с двумя эпизодами.

Респондент D.

Недавно меня навещала сестра. Я читала в Интернете о документальном фильме про Майкла Джексона, который вызвал сенсацию в США, потому что там два взрослых мужчины обвиняют его в сексуальных домогательствах. Поскольку Майкл Джексон был такой большой иконой, и его всегда окружали слухи и мифы, фильм сразу заинтересовал нас. Конечно, в том числе, из-за огромного скандала, вызванного им в США. Поскольку погода была плохой, мы улеглись в кровать и сразу посмотрели первую часть на ноутбуке. Нам пришлось смотреть фильм с незаконного сайта, потому что он не был доступен на Netflix или Amazon (...) На следующий день уже утром за завтраком мы с нетерпением ждали, чтобы посмотреть вторую часть. Мы много говорили о фильме не только во время просмотра, но и после него. Я уже рекомендовала этот фильм своим друзьям.

Респондент E.

В последний раз я смотрела фильм на планшете с довольно маленьким экраном, лежа в постели с другом. Тема фильма меня не очень волновала, но друг хотел мне его показать. Так как я очень устала, я через полчаса заснула (...) Если бы я была одна, я

бы даже не начала смотреть фильм. Но так как мне хотелось сделать другу «одолжение», я не сказала «нет».

Респондент F.

Прошлой ночью с моим другом.

У нас был довольно трудный разговор о наших отношениях и нашем будущем.

Очень сложно было принять решение.

В какой-то момент слова потеряли смысл.

Мы устали и были подавлены.

После всего этого я выбрала фильм, и мы стали смотреть его, лежа бок о бок в постели, мы вместе смеялись и плакали.

И это сблизило нас (как физически, так и психологически) и вернуло к главному... А именно к тому счастью, которое есть у нас здесь и сейчас, когда мы вместе.

Фильм был настолько хорош, что смог избавить нас от текущих проблем и забот и расширить наше представление о том, что такое жизнь.

После этого мы заснули рядом, руку об руку.

Третий тезис:

Просмотр сериалов тесно связан с ростом значимости частной жизни. С одной стороны, это означает расширение личной свободы и независимости, с другой, ведет к новым ограничениям, ослабляет способность действовать.

Как уже упоминалось, при цифровом просмотре сериала реципиент самостоятельно выбирает, когда, где, что, как долго и с кем смотреть. Это активное, целенаправленное, более или менее сознательное действие, что следует рассматривать как новую форму свободы и независимости. Именно этот аспект молодые люди считают особенно важным. Он тесно связан с иными потребностями молодых людей, которые в настоящее время развиваются в сторону увеличения значимости частной жизни.



Рисунок 4: Просмотр сериалов. Фотография из личной коллекции.

Исследования, сосредоточенные на феномене нового осмысления частной жизни, появились в конце 1990-х годов. Приведу в пример книгу социолога У. Бека «Своя жизнь. Экскурсии в неизвестное общество, в котором мы живем». Книга начинается так: «В западном мире вряд ли есть более распространенное желание, чем жить своей собственной жизнью» [10, S. 9]. Бек указывает на некоторые важные моменты подобного стремления: это ограничения и возможности, связанные с высокой степенью дифференциации общества. Более того, единичная жизнь не свободна от общества, она является выражением поздней, постмодернистской формы социализации. Существенным новым аспектом здесь является фундаментальная рефлексивность, требуемая от человека. Поэтому в теории, описывая текущий момент, мы говорим о рефлексивной современности. Далее: единичная жизнь зависит от институтов и требует от каждого самостоятельной деятельности для того, чтобы позиционировать себя здесь, и для того, чтобы существовать здесь. Аспекты прогрессирующей глобализации смешиваются также, как смешиваются тенденции уходящей традиции и процессы формирования новых. Некоторые изменения в сфере современной культуры

можно резюмировать под заголовком «Гибридизация и гибридные культуры» [11]. Все эти процессы проходят через человека, который удерживает их вместе и управляет ими. Это пожизненный эксперимент, который требует многочисленных размышлений и принятия собственных решений. Рассмотрение сериалов на цифровых носителях органично вписывается в этот контекст.

С другой стороны, мы не должны забывать, что то, что размещается в сети или на других цифровых носителях, в значительной степени ограничено и следует определенным законам и рамкам. Реципиент постоянно получает новые предложения, но часто они очень похожи, а главное — все они работают в соответствии с правилами и условиями той отрасли, в которой производятся и распространяются фильмы. Сами сериалы, как и Интернет, имеют определенные условности и ограничения, которые нелегко устранить. Новая свобода, которая открывается перед аудиторией, быстро оказывается регулируемой. Мы можем рассмотреть эти рамки и ограничения, по крайней мере, на трех уровнях:

- относительно технических возможностей,
- относительно экономических возможностей,
- относительно идеологических, политических и других духовных форм жизни в обществе.

Здесь открывается широкое поле для культурологии, но уже сейчас можно сказать, что эти три уровня тесно связаны и что только духовная зрелость общества приводит к необходимости создания новых технологий и соответствующих экономических структур. Но нам не стоит заблуждаться: новая свобода и независимость, которые мы наблюдаем сегодня, в реальности — ограниченная свобода и в значительной степени ограниченная независимость.

Вот выдержка из эмпирического исследования как пища для размышлений:

Респондент G.

Сериалы и клипы на Youtube.

В конце клипа вам часто предлагают ролики, которые име-

ют отношение к той же теме, и вы просто продолжаете искать. Аналогично это работает и с потоковыми платформами сериалов. Поэтому прослеживается тенденция смотреть несколько сериалов/роликов один за другим.

Недавно я смотрел документальный фильм о вулканах на YouTube. В заключение я также посмотрел документальные фильмы о тектонике плит и земном ядре, предложенных YouTube. Человек погружается во вселенную знаний и испытывает чувство, что может потреблять неограниченное количество материала по основной теме. Увлекательно, но в то же время отнимает много времени.

Взаимосвязь между свободой и цифровой революцией является одним из главных вопросов нашего времени. Чтобы подойти к этому вопросу, нам понадобятся новые общественно-политические утопии, потому что без утопии, рассказов и историй о ней невозможно создать будущее. Значительная попытка в этом направлении осуществлена в новой книге Ричарда Давида Прехта „Jäger, Hirten, Kritiker. Eine Utopie für die digitale Gesellschaft“ («Звероловы, пастыри, критики. Утопия для цифрового общества») [12]. Автор сетует здесь на отсутствие социальной утопии и готовности к утопии. По словам Прехта, это оставляет прогресс на усмотрение технологий и экономики, что чревато опасными последствиями. Книга заканчивается заявлением о том, что необходимо пересмотреть узкие границы нынешней модели общества и разработать реалистичные образы будущего, достойные жизни, в которой акцент делается не на технологиях, а на человеке.

Другой аргумент можно найти в чуть более старой книге Цветана Тодорова, озаглавленной «Приключения совместного проживания. Попытка создать общую антропологию». Вот аргументация Тодорова: «Общение — это не нечто незначительное или случайное, а основное предназначение человека» [13, S. 26]. Далее: «Человек формируется таким в отношениях с близкими людьми (...), следова-

тельно, он — отражение коллективного в единичном». И последнее, но не менее важное: «"Я" существует только в отношениях с Другими; активизировать социальный обмен — значит обогатить себя (...) Каждый человек имеет право на существование, и для этого ему необходим взгляд Другого. Ибо бытие измеряется не с точки зрения добра и зла, но с точки зрения счастья и несчастья» [13, S. 167–172].

В заключение я хотела бы остановиться на важности интерсубъективных исследований культуры, над которыми, помимо Цветана Тодорова, работали такие разные авторы, как Михаил Бахтин, Юлия Кристева, Мартин Бубер, Маргарет Митшерлих, Эммануил Левинас, Симоне де Бовуар, Шарль Тейлор, Юрген Хабермас. Здесь опять же можно процитировать Тодорова: «Но отношение к другим не является результатом интереса к себе, оно предшествует любым собственным интересам (...) Люди не живут в обществе по причине следования каким-либо интересам, добродетелям или по любой другой уважительной причине. Они делают это, потому что для них нет другой возможной формы существования» [13, S. 17].

Настало время совместить эту дискуссию с дебатами о цифровой революции. В теории пока мало убедительных выводов в этом направлении, но идеи и видения уже находятся в научном и публицистическом обращении. Для выдающегося специалиста в приматологии Сары Блаффер Хрди самым поразительным отличием человека от человекообразных обезьян является наша гораздо более выраженная способность сопереживать другим и, соответственно, способность к объединению и сотрудничеству. Возможно, это было бы хорошим стимулом при разработке теорий и технологий «искусственного интеллекта» и «человекоподобных роботов». Разве не важно, что при рассуждениях об «искусственном интеллекте» — а уже известны такие машины — едва ли может идти речь об «искусственной эмоциональности» или «искусственной эмпатии»? Возможно ли это вообще? Здесь открывается гораздо более сложная и тонкая область, которую еще предстоит развивать в культурологических исследованиях. Может быть, то, что отличает нас как людей

от человекообразных обезьян, — если взять пример Блаффер Хрди, — не сильно разнится с тем, что отличает нас от машин и роботов. Об этом стоит подумать.

Сара Блаффер Хрди цитирует в своей глубокой книге «Матери и другие: Как эволюция сделала нас социальными существами» [14] граффити-надпись, которая выражает связь между цифровой революцией и интерсубъективностью весьма пронизательно и остроумно. Анонимный «художник» оставил такое сообщение на стене:

«В будущем всем понадобится быстрый доступ в Интернет и бабушка».

(Аноним)

ЛИТЕРАТУРА

1. Lückerath T. Binge-Watching: Ein Trend, der linearem TV schadet? // *DWDL.de-Archiv*, Archivmaterial von 25.09.2013.

URL: <https://dwdl.de/sl/a34a9f> (дата обращения: 21.06.2019).

2. Tschernokoshewa E. *Der Film – eine neue Kunst und eine theoretische Reflexion. Probleme ästhetischer Theoriebildung, untersucht am Modell der Stummfilmtheorien*, Dissertation. Manuskript. Humboldt-Universität zu Berlin, 1976.

3. Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1963. 160 s.

4. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion Zum seriellen Erzählen seit dem 19 / F. Kelleter* (Hg.). Jahrhundert: Transkript Verlag, 2012. 408 s.

5. *Serialität und Moderne Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde / D. Winkler, M. Stemberger, I. Pohn-Lauggas* (Hg.). Bielefeld: Transcript Verlag, 2018. 274 s.

6. Eco U. *Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien // Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen / M. Franz, S. Richter* (Hg.). Leipzig: Reclam, 1999. S. 301–324.

7. Чернокожева Е. *Развлечение и культура*. София: Наука и Изкуство, 1987. 196 с.

8. Ortega y Gasset J. *Um einen Goethe von innen bittend*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1951. 50 s.

9. Tschernokoshewa E. *So langsam wird's Zeit. Bericht der unabhängigen Expertenkommission zu den kulturellen Perspektiven der Sorben in Deutschland*. Bonn: ARCCult, 1994. 220 s.

10. Beck U. *Eigenes Leben. Skizzen zu einer biographischen Gesellschaftsanalyse* // U. Beck, W. Vossenkuhl, U.E. Ziegler. *Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekannte Gesellschaft, in der wir leben*. München: Verlag Beck, 1997. S. 9–20.
11. Tschernokoshewa E. *Hybride Welten, Bücherreihe, (Herausgeberin)*, Bd.1 bis Bd.8. Münster; Berlin; New York: Waxmann Verlag, 2000–2015.
12. Precht R.D. *Jäger, Hirten, Kritiker. Eine Utopie für die digitale Gesellschaft*. München: Verlag Goldmann, 2018. 288 s.
13. Todorov T. *Abenteuer des Zusammenlebens. Versuch einer allgemeinen Anthropologie*. Berlin: Verlag Wagenbach, 1996. 188 s.
14. Blaffer Hrdy. S. *Mütter und Andere. Wie die Evolution uns zu sozialen Wesen gemacht hat*. Berlin: Berlin Verlag, 2010. 544 s.

REFERENCES

1. Lückerath T. Binge-Watching: Ein Trend, der linearem TV schadet? *DWDL.de-Archiv*, Archivmaterial von 25.09.2013.
URL: <https://dwdl.de/sl/a34a9f> (accessed 21.06.2019).
2. Tschernokoshewa E. *Der Film – eine neue Kunst und seine theoretische Reflexion. Probleme ästhetischer Theoriebildung, untersucht am Modell der Stummfilmtheorien*, Dissertation. Manuskript. Humboldt-Universität zu Berlin, 1976.
3. Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1963. 160 s.
4. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion Zum seriellen Erzählen seit dem 19. F. Kelleter (Hg.)*. Jahrhundert: Transkript Verlag, 2012. 408 s.
5. *Serialität und Moderne Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde*. D. Winkler, M. Stemberger, I. Pohn-Lauggas (Hg.). Bielefeld: Transcript Verlag, 2018. 274 s.
6. Eco U. *Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. M. Franz, S. Richter (Hg.). Leipzig: Reclam, 1999, S. 301–324.
7. Chernokozheva E. *Razvlechenie i kul'tura* [Entertainment and culture]. Sofiya: Nauka i Iskustvo, 1987. 196 p.
8. Ortega y Gasset J. *Um einen Goethe von innen bittend*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1951. 50 s.
9. Tschernokoshewa E. *So langsam wird's Zeit. Bericht der unabhängigen Expertenkommission zu den kulturellen Perspektiven der Sorben in Deutschland*. Bonn: ARCult, 1994. 220 s.

10. Beck U. *Eigenes Leben. Skizzen zu einer biographischen Gesellschaftsanalyse*. U. Beck, W. Vossenkuhl, U.E. Ziegler. Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekannte Gesellschaft, in der wir leben. München: Verlag Beck, 1997. S. 9–20.
11. Tschernokoshewa E. *Hybride Welten, Bücherreihe*, (Herausgeberin), Bd.1 bis Bd.8. Münster; Berlin; New York: Waxmann Verlag, 2000–2015.
12. Precht R.D. *Jäger, Hirten, Kritiker. Eine Utopie für die digitale Gesellschaft*. München: Verlag Goldmann, 2018. 288 s.
13. Todorov T. *Abenteuer des Zusammenlebens. Versuch einer allgemeinen Anthropologie*. Berlin: Verlag Wagenbach, 1996. 188 s.
14. Blaffer Hrdy. S. *Mütter und Andere. Wie die Evolution uns zu sozialen Wesen gemacht hat*. Berlin: Berlin Verlag, 2010. 544 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЕЛКА ЧЕРНОКОЖЕВА

Dr. phil. habil.,

соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации
исследователей культуры (ERICarts Network),

D-50999, ФРГ, Кёльн, Ульменалле, 24а

ORCID: 0000-0002-5589-3841

e-mail: elkahome@gmx.net

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

THE MEDIA EDUCATION

УДК 7.017.9+77.03

ББК 85.16 + 37.94 + 87.8

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-181-215

recieved 21.11.2019, accepted 26.12.2019

АЛЕКСАНДР ВЯЧЕСЛАВОВИЧ ШАРИКОВ

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»,

ORCID: 0000-0001-6035-5960

e-mail: asharikov@hse.ru

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ЕРОФЕЕВ

Институт кино и телевидения (ГИТР),

Москва, Россия,

ORCID: 0000-0002-8804-7377

e-mail: erofeef@yahoo.com

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МОБИЛЬНОЙ СВЯЗИ В СТУДЕНЧЕСКОЙ СРЕДЕ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности использования мобильной связи в студенческой среде в контексте социокультурных трансформаций, порожденных техническим прогрессом. В первой части статьи авторы кратко описывают историю развития подвижной связи. Также кратко рассматриваются тенденции в социогуманитарных исследованиях в XX–XXI вв. при появлении и широком распространении новых для своего времени электронных средств коммуникации — радиовещания, телевидения, Интернета, мобильной связи. Во всех случаях выделяются четыре этапа социокультурной адаптации информационно-коммуникационных инноваций в отношении с юным поколением: 1) попытки осмыслить новые медиа как новое средство обучения; 2) обнаружение и изучение проблемных зон, создаваемых новыми медиа в отношении с представителями юного поколения; 3) разработка

«контрдействий» возникающим негативным явлениям через введение юридических норм и попытки организовать этическое саморегулирование новых отраслей медиаиндустрии; 4) введение в качестве элементов образования аспектов «новых грамотностей» — информационной грамотности, медиаграмотности, цифровой грамотности, мобильной грамотности и т.п.

Во второй части статьи приводятся данные конкретных социологических исследований, где выясняются особенности использования российскими студентами подвижной связи, в частности, с помощью смартфона. Анализируются данные трех опросов, проведенных в 2018 году — исследования компании «Медиаскоп», а также опросов студентов двух московских вузов — ГИТР и НИУ ВШЭ. Исследования показали, что проникновение средств подвижной связи среди российского студенчества близко к 100%, причем масштабы использования смартфонов значительно выше, чем простых мобильных телефонов: по данным «Медиаскопа», смартфонами обладают 91,3% студентов и учащихся и лишь 6,9% пользуются обычными мобильными телефонами. Среди опрошенных студентов ГИТРа и НИУ ВШЭ 100% опрошенных имели смартфоны. Использование подвижной связи российскими студентами отличается широкой функциональностью — совокупное количество выявленных функций составило более 20, большинство из которых связано с использованием Интернета. Интенсивность включения в информационно-коммуникационные процессы существенно различается между студентами, имеющими смартфон, и не имеющими такового. Студенты, владеющие смартфонами, гораздо активнее пользуются Интернетом. По данным «Медиаскопа», процент тех, кто пользовался Интернетом, по всем отмеченным позициям, оказался выше, чем среди тех, кто пользовался обычными мобильными телефонами. Наиболее велика разница в посещении социальных медиа (73,8% против 40,6%), прослушивании и скачивании музыки (48,6% против 19,3%), просмотрах и выкладывании фото (48,5% против 20,1%), просмотрах и скачивании видео (42,5% против 23,7%), а также сетевых играх (24,0% против 9,1%). Делается вывод о том, что использование мобильного Интернета способствует дальнейшему усилению аудиовизуальной составляющей массовой культуры.

Ключевые слова: студенты, юное поколение, мобильная связь, мобильный телефон, смартфон, Интернет

ALEXANDER V. SHARIKOV

National Research University
“Higher School of Economics”,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-6035-5960
e-mail: asharikov@hse.ru

SERGEI V. EROFEEV

GITR Film & Television School
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8804-7377
e-mail: s.erofeef@gmail.com

FEATURES OF THE USE OF MOBILE COMMUNICATION IN THE STUDENT ENVIRONMENT

Abstract. The article discusses the features of mobile communication in the student environment in the context of socio-cultural transformations generated by technological progress. In the first part of the article the authors briefly describe the history of mobile communication. Trends in socio-humanitarian research in the 20th—21st centuries with the emergence and widespread use of new electronic means of communication—radio, television, Internet, mobile communication—are also briefly considered. In all cases, four stages of socio-cultural adaptation of information and communication innovations in relationship with young people are mentioned: 1) attempts to understand new media as a means of learning; 2) detection and study of problem areas created by new media in relations with the young generation; 3) development of “counteractions” against arising negative phenomenon at the level of the introduction of legal norms and attempts to organize ethical self-regulation of new branches in the media industry; 4) introduction of aspects of “new literacy” as elements of education in terms of information literacy, media literacy, digital literacy, mobile literacy, etc.

The second part of the article presents some data of sociological studies,

which clarify the features of the use of mobile communication by Russian students, in particular, using a smartphone. Data from three surveys conducted in 2018 are analyzed—the study of the company “Mediascope”, as well as surveys of students from two Moscow universities—GITR and HSE. Surveys have shown that the use of mobile communication among Russian students is close to 100%, and the scale of use of smartphones is much higher than simple mobile phones: according to “Mediascope”, 91.3% of students have smartphones and only 6.9% use mobile phones without access to the Internet. Among the respondents of GITR and HSE, 100% of the students had smartphones. The use of mobile communication by Russian students is characterized by wide functionality—the total number of identified functions amounted to more than 20, most of which are related to the Internet. The intensity of inclusion in information and communication processes varies significantly between students who have a smartphone and those who do not. Students who own smartphones are much more active in using the Internet. According to “Mediascope”, the percentage of those who used the Internet, in all the marked functional positions, was higher than among those who used simple mobile phones. The biggest difference is in visiting social media (73.8% vs. 40.6%), listening to and downloading music (48.6% vs. 19.3%), viewing and uploading photos (48.5% vs. 20.1%), watching and downloading videos (42.5% vs. 23.7%), and playing games (24.0% vs. 9.1%). It is concluded that the use of mobile Internet contributes to the further strengthening of the audiovisual component of mass culture.

Keywords: students, young generation, mobile communication, mobile phone, smartphone, Internet

Настоящая статья продолжает исследовательскую линию, начатую авторами в 2018 году, первые результаты которой были опубликованы в «Известиях Уральского федерального университета» [1]. В ней рассматривались изменения в телесмотрении российских зрителей юношеского возраста, происшедшие за 10 лет — с 2008 г. по 2017-й. В частности, было зафиксировано снижение среднесуточного времени, проводимого представителями юного поколения у домашнего телеэкрана: в возрасте 12–17 лет — со 158 мин. в сутки в 2008 г. до 106 мин. в сутки в 2017 г.; в возрасте 18–20 лет — со 140 мин. в сутки в 2008 г. до 104 мин. в сутки в 2017 г. Причина — все более интенсив-

ное, чем в предыдущие годы, пользование Интернетом, а в последнее время — устройствами подвижной (мобильной) связи¹, через которые обращение к Интернет-ресурсам демонстрирует тенденцию к росту. В обыденной лексике и маркетинговых исследованиях для обозначения такого рода устройств принято использовать слово «смартфон».

Цель настоящей статьи — представить более развернутую информацию об использовании подвижной связи в студенческой среде в контексте социокультурных трансформаций, порожденных техническим прогрессом.

ПОДВИЖНАЯ СВЯЗЬ: КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

Поскольку в фокусе нашего внимания лежат взаимоотношения юного поколения и смартфона, рассмотрим предельно кратко, как исторически развивалась технология подвижной (мобильной) связи. Условимся далее придерживаться следующего определения: *смартфон — устройство подвижной (мобильной) связи, в котором используются цифровые технологии, позволяющие пользоваться специальными компьютерными программами (приложениями) и осуществлять выход в Интернет.*

Историки радиотехники выделяют несколько этапов развития подвижной радиосвязи, используя термин «поколение» и обозначая каждый новый этап как поколение с некоторым номером, после которого ставят латинскую букву G (от английского слова *generation* — поколение). На сегодняшний день различают поколения: 0G, 1G, 2G, 3G, 4G и 5G, иногда добавляя к этому ряду т.н. «промежуточные поколения», например, 3.5G, LTE, 4.5G [2]. Впрочем, «промежуточные поколения» отличают весьма специфические технические детали, в которые в рамках данной статьи мы вдаваться не будем.

¹ В русскоязычной научно-технической литературе по проблемам радиосвязи принято использовать термин «подвижная связь». В обыденной лексике, в журналистских материалах, ориентированных на широкую аудиторию, используют словосочетание «мобильная связь». В настоящей статье мы будем придерживаться этих двух терминов как синонимов.

Начальный этап развития мобильной радиосвязи в современном понимании термина («поколение 0G») приходится на 1940–1950-е годы, когда появились подвижные аналоговые средства доступа, имевшие возможность подключения к аналоговым автоматическим телефонным станциям (АТС). Тогда же формулируется понятие «сотовой связи» — в 1949 году американские инженеры Д. Ринг и Р. Янг разработали «принцип шестиугольных ячеек» — пространственную конфигурацию расположения приемно-передающих устройств для устойчивости радиотелефонной связи во время движения, по форме напоминающую пчелиные соты [3]. В тот же период в США и ряде других стран появляются первые службы мобильной радиотелефонной связи. В 1957 г. в СССР инженер Л.И. Куприянович разработал небольшой по размерам переносной телефон, который мог работать 20–30 часов без подзарядки батарей, а год спустя довел размеры этого телефона до величины коробки из-под сигарет — он умещался на ладони [см., напр.: 4; 5].

Второй этап или «поколение 1G» (1960–1970) стал периодом, в течение которого были созданы и внедрены первые технологические разработки систем мобильной связи, в том числе с использованием принципа сотовой связи. В этот период был решен ряд инженерно-технических задач, среди которых важно отметить организацию многоканальных сервисов подвижной радиосвязи². Например, в СССР с начала 1960-х организуется ведомственная служба «Алтай», предоставлявшая услуги подвижной радиотелефонии для организаций [6]. Аналогичные службы стали организовываться во многих странах мира. Разные страны, разные крупные телефонные компании даже в пределах одной страны использовали свои внутренние стандарты, что создавало трудности при смене оператора связи или при пере-

² Важно понять, что радиосвязь использует эфирные частоты, количество которых сравнительно невелико. Поэтому создание массовой мобильной связи предполагало поиск ответа на вопрос: как при ограниченном частотном ресурсе обеспечить одновременный доступ к ней абонентов, число которых существенно превышает количество имеющихся свободных частот на заданной территории.

езде из одной страны в другую. Важно подчеркнуть, что это были разработки аналогового типа.

«Поколение 2G» (1980–1990) отличает постепенный переход от аналоговых к цифровым системам мобильной радиотелефонии. Появляются первые сервисы, использующие спутниковую связь. Впервые ставится вопрос о стандартизации мобильной телефонии в глобальном масштабе, что приводит к созданию стандарта GSM (Global System for Mobile) для систем сотовой мобильной телефонии, в которых использовались как аналоговые, так и цифровые технологии [6]. Последние открывали перспективные возможности передачи данных, и это стало одной из привлекательных сторон подвижной связи. В этот же период начинает действовать «сервис SMS-сообщений» (SMS — сокращение от англ. Short Message Service, т.е. сервис коротких сообщений) — принципиально новое слово в развитии телефонии, основанном на цифровых процессах, когда возможности аудиосвязи были дополнены возможностью общения людей с помощью коротких текстов. На мобильных телефонах появляется клавиатура. Еще одно достижение данного периода — «сервис MMS» (от англ. Multi Media Messages — мультимедийные сообщения), позволяющий передавать изображения. На бытовом уровне начинается эра миниатюрных цифровых фотокамер, встроенных в мобильные телефоны, открывается возможность пересылать фотографии другим абонентам. Это приводит к расширению размера экрана на мобильных телефонах. Отметим также, что в этот период происходят важные конвергентные процессы — соединение возможностей систем подвижной связи с Интернетом. Все это создает предпосылки для появления в 1994 году первого смартфона, т.е. персонального миникомпьютера, соединенного с мобильным телефоном [7]. Однако, несмотря на столь внушительные достижения, сети второго поколения могли обеспечить одновременное использование мобильной связи лишь для сравнительного небольшого числа абонентов — от нескольких сот до нескольких тысяч человек.

«Поколение 3G» (2000-е) характеризуется освоением т.н. «широкополосного Интернет-доступа» (broadband Internet access), что

позволило резко увеличить объемы передаваемых данных. Одно из основных достижений — разработка новых стандартов цифровой мобильной связи и начало внедрения на этой основе новых систем, в частности принятие в 2004 году европейского стандарта Digital Video Broadcasting-Handheld, сокращенно DVB-H [8], что можно перевести с английского языка как «телефон с цифровым видео-вещанием» [9]. Кроме DVB-H возникают другие стандарты цифрового мобильного телевидения, среди которых выделяются: еще один европейский стандарт DMB, американский стандарт ATSC M/H, японский ISDB-T, китайский CMMB и др. [10]. Уже в 2004–2006 годы системы 3G организованы во многих странах мира — от США и Канады до Австралии, Японии и Южной Кореи, от Индии до европейских стран. В России проект 3G стартовал в 2007 году — начались работы по его технической реализации, а в 2008 году оператор связи МТС запустил 3G-сеть в ряде российских городов [11]. Быстрое развитие данного рынка сыграло ключевую роль в развитии возможностей просмотров аудиовизуальных материалов с помощью мобильных устройств. Не вдаваясь в другие технические детали, отметим лишь, что в этот период услуги подвижной связи резко дешевеют и становятся доступными по цене миллионам людей.

Начало следующего периода, характеризуемого как *«поколение 4G»*, приходится на конец 2000-х годов, когда стало ясно, что нужны новые стандарты систем подвижной связи, которые бы позволили существенно увеличить ряд параметров (скорость и объемы передаваемой информации, количество абонентов, одновременно пользующихся сетями и др.). Основные достижения кратко сводятся к следующему: возможность подключения смартфонов, планшетов и компьютеров, в частности ноутбуков, к беспроводной телефонной связи, использования IP-телефонии, игровых мобильных сервисов, мобильного телевидения высокой четкости. Кроме того, открылись возможности проведения видеоконференций с помощью подвижных систем связи. В России экспериментальное использование сетей четвертого поколения начинается с сентября 2008 года, «когда в тестовую

эксплуатацию в Москве, Санкт-Петербурге и Уфе была сдана WiMAX-сеть под брендом Yota» [11].

О «поколении 5G» скажем немного. Это новые расширенные возможности, увеличивающие скорость и объем передаваемых данных, использование самых последних инженерно-технических достижений, и мы не будем останавливаться на них. К моменту написания статьи это поколение систем подвижной связи еще не было внедрено в России.

ЮНОЕ ПОКОЛЕНИЕ И ЭЛЕКТРОННЫЕ МЕДИА: КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР НАПРАВЛЕНИЙ ИССЛЕДОВАНИЯ

В медиасследованиях студенчество как специальный объект исследования, как особая социальная группа выделяется сравнительно редко. Чаще исследуются вопросы, связанные с подростковым и юношеским возрастом, понимаемым разными научными школами и разными авторами по-разному [см., напр.: 12, 13, 14, 15]. Здесь мы лишь зафиксируем возрастной интервал, который чаще всего рассматривается, когда говорят об исследовании взаимоотношений юных и медиа: примерно с 12 до 24 лет. Т.е. термины «юное поколение», «подростки и юноши», «подростковый и юношеский возраст» в нашем понимании связываются именно с этими возрастными границами. Кроме того, широко применяется термин «дети», возраст которых в России законодательно определен до 18 лет [16], а значит, данное понятие покрывает как собственно детские годы, так и подростковый и частично юношеский период.

Студенчество, строго говоря, не привязано однозначно к паспортному возрасту — можно найти студентов, обучающихся в вузах на очных отделениях, которым далеко за 40 лет. Нижняя возрастная граница студенчества также не имеет четкого определения, если учесть, что понятие «студент» связано не только с высшим, но и со средним специальным образованием — обучением в колледжах, техникумах и т.п. Однако основная часть студентов все же ассоциируется с возрастом от 17 до 23 лет, который чаще всего характеризуют как юношеский.

Исследования обращения подростков и юношей к электронным СМК ведутся с 1920-х годов, когда в мире активно стало распространяться радиовещание и фокус интереса был смещен в сторону использования радио в образовательных и воспитательных целях [см., напр.: 17, 18]. В нашей стране данная проблематика также представлена в работах ряда исследователей с 1930-х гг., прежде всего в контексте использования радио в учебной и воспитательной работе [см.: 19, 20].

Ранние исследования, связанные с телевидением, относятся к 1950-м годам. Первоначально проблема «телевидение и юное поколение» изучалась в широком контексте — телевидение рассматривалось как один из видов массмедиа вместе с радио, кино и печатными изданиями, которые оказывали влияние на развитие детей, подростков и представителей юношеского возраста [см.: 21, 22]. В тот же период разворачиваются исследования, посвященные возможностям использования телевидения в образовании [см.: 23, 24]. Другая линия исследований — изучение эффектов, связанных с агрессивными элементами на телеэкране, их негативное воздействие на подрастающее поколение [25], а также более широкое влияние на их установки, привычки, когнитивные процессы [см.: 26, 27]. Первые отечественные публикации по данной проблематике появляются в 1960-е гг. [см.: 28, 29, 30].

Следующий виток развития исследований взаимоотношений молодежи и медиа связан с распространением Интернета. Первые публикации по теме «Интернет и юное поколение» появляются в 1980-е гг., когда ставится вопрос о возможностях использования Интернета (в терминах того времени — «компьютерных телекоммуникаций») в образовании [см.: 31, 32]. Отечественные публикации об использовании «компьютерных телекоммуникаций» также впервые появляются в 1980-е [33].

В 1990-е гг. *одной из самых актуальных в мире становится тема негативного влияния Интернета, исходящих от него угроз для здоровья и развития ребенка, а также защиты от них детей и подростков* [см.: 34, 35]. Среди наиболее сильных угроз выделяют:

Интернет-аддикцию, кибербуллинг, появление т.н. «групп смерти», когда подростков специальными психологическими приемами подталкивают к самоубийству, сомнительные знакомства подростков через Интернет, за которыми кроются преступные намерения. Другая линия исследований ориентирована на более широкое осмысление феномена «новых медиа» и рассматривает не только негативные стороны во взаимоотношениях юного поколения и Интернета, но также и его развивающие возможности, в частности через формирование у подрастающего поколения «цифровой грамотности» [36]. В России интерес к этой проблематике также начинает проявляться в 1990-е гг. [см.: 37, 38]. Таким образом, в истории исследований по проблеме «юное поколение и электронные медиа» прослеживаются следующие тенденции.

1. Начиная с широкого распространения радиовещания в 1920-е годы, для каждого нового средства массовой коммуникации исследователи уже на ранней стадии внедрения данного средства в социально-культурные процессы ставили вопрос о возможностях его использования в системе образования.
2. По мере формирования культуры использования населением новых средств массовой коммуникации в режиме естественного освоения, выявляются проблемные зоны, связанные с тем, что дети, подростки, представители юношеского возраста бесконтрольно обращаются к медиа, отвлекаясь от занятий, увлекаясь контентом, сомнительным с точки зрения воспитания. Данные явления рассматриваются значительной частью общества как фактор негативного влияния СМК на юное поколение, как угрозы его развитию. Возникающее напряжение становится предметом исследований, переводящих научную дискуссию в культурологическое поле — изучение формирования специфических субкультур, в основе которых лежит использование электронных медиа и приверженцем которых выступает юное поколение.
3. Количество угроз для детей, юношества со стороны медиа нарастает с развитием медиасферы, появлением все новых «зон

риска». В настоящий момент наибольшее их число связывается с массовым проникновением Интернета, его неконтролируемым использованием представителями юного поколения, что усиливается свойством высокой интерактивности онлайн-коммуникаций с возможностью быстрого реагирования. Возникают попытки решить проблему через законодательные ограничения и развитие этического саморегулирования новых отраслей медиаиндустрии.

4. Разрабатываются контрдействия, направленные на уменьшение степени возникающих рисков, среди которых особую роль играет формирование специфических видов «грамотности» у юного поколения — информационной грамотности, медиаграмотности, цифровой грамотности и т.п.

Можно предположить, что выявленные тенденции будут справедливы и в случае смартфонов, широкое распространение которых среди населения началось на рубеже 2000–2010-х гг. Ниже мы проверим данную гипотезу.

ЮНОЕ ПОКОЛЕНИЕ И СМАРТФОН: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ

Обратимся теперь к проблеме использования подростками и юношами смартфонов, т.е. телефонов подвижной связи с расширенной цифровой основой, что дает возможность качественного выхода в Интернет, прослушивания и просмотра разнообразных материалов — текстовых и графических, а также аудио- и видеозаписей.

Вернемся к гипотезе, высказанной выше, о том, что исследования проблематики «юное поколение и смартфон» должны развиваться по схожим трендам, что и более ранние исследования, касающиеся взаимоотношений представителей юного поколения и медиа. В самом деле, первые исследования по данной проблематике начинаются в 2000-е годы [39]. В этих ранних работах предпринимается попытка выявить возможности использования подвижной связи в подростковом и юношеском возрасте для образовательных целей. В России

первые работы на эту тему появляются в 2005–2006 гг., в которых вводится новое понятие «мобильное обучение» [40].

К концу первого десятилетия XXI века смартфоны уже довольно сильно распространены. Так, по данным «The Nielsen Company», одной из крупнейших в мире исследовательских компаний, которая регулярно проводит сравнительные исследования в различных странах мира, в 2009 году в России 30% подростков в возрасте от 13 до 17 лет пользовались мобильным Интернетом. Для сравнения: в США в 2009 году таковых было 37%, в Китае 50% [41; 9]. Широкое распространение смартфонов среди представителей юного поколения привело к усилению негативных явлений, которые ранее связывались с Интернетом, поскольку смартфон постоянно присутствует у человека.

Один из наиболее проблемных вопросов, по которому развернулась особо острая дискуссия, — должны ли мобильные телефоны быть запрещены в учебных заведениях? [42]. Мнения разделились. Одни считали, что мобильные телефоны должны быть запрещены в школах и вузах, потому что они отвлекают школьников и студентов от занятий. В связи с этим показательный эксперимент был проведен в Мичиганском университете (США). В течение семестра там отслеживали трафик студентов во время занятий. В эксперименте добровольно согласились принять участие 84 студента. Выяснилось, что примерно 40% времени они «использовали Интернет для целей, никак не связанных с обучением, — сидели в социальных сетях, проверяли электронную почту, совершали онлайн-покупки, знакомились с новостями, общались в чатах, смотрели видео или играли в видеоигры» [43, с. 194]. Другая часть исследователей указывала на бессмысленность запретов, поскольку студенты имеют право на неприкосновенность частной жизни, а попытки конфисковать телефоны приводят к проблеме организации надежного хранения изъятых устройств, что ведет к дополнительным затратам. К тому же школьники и студенты все равно смогут обхитрить администрацию, а развитие «шпионской культуры», когда все события в классах и аудиториях снимаются на смартфон, может повысить ответственность некоторых преподавате-

лей, привыкших допускать вольности в обращении с учащимися школы и студентами вуза [39].

Попытки осмыслить социокультурные аспекты бытования смартфонов в молодежной среде концентрируются на проблемах, связанных с тем, что использование данного вида устройств возможно в любое время и в любой точке пространства без привязки к стационарным компьютерам. Это касается видеоигр, аудио- и видеоматериалов, общения в чатах и социальных сетях, а также других видов информационно-коммуникационной активности. Ставится вопрос о «медиасоциализации», выработке правил поведения при использовании смартфонов и ряд других проблем, поскольку обнаруженные ранее угрозы использования Интернета только усиливаются [см.: 44, 45, 46].

В последние годы возникает идея формирования новых компетенций, новых видов грамотности, которые свидетельствуют об общих закономерностях социокультурной адаптации технологических инноваций. Заговорили о «мобильной грамотности» как составляющей т.н. «новых грамотностей» [см.: 47, 48]. В России также это направление постепенно формируется с 2015 года [см.: 49, 50].

Завершая обзор публикаций по проблеме «юное поколение и смартфон», отметим, что широкое распространение цифровой подвижной связи приводит к новому качеству социальных коммуникаций среди подростков и юношества, где главными чертами являются, с одной стороны, пространственно-временная непрерывность коммуникационных действий, а с другой — тенденция к индивидуализации технически опосредованной социальной коммуникации.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СТУДЕНТАМИ СМАРТФОНА: РЕЗУЛЬТАТЫ ЭМПИРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Перейдем теперь к описанию эмпирических данных, на которых будут прослежены современные тенденции в использовании российскими студентами подвижной связи. Была предпринята попытка ответить на следующие исследовательские вопросы:

1. Каковы масштабы использования подвижной связи среди российского студенчества?
2. Каковы масштабы использования российскими студентами простых мобильных телефонов (не имеющих выхода в Интернет) и смартфонов?
3. Какова функциональность использования подвижной связи российскими студентами? Каковы эти функции?
4. Есть ли различие в интенсивности включения в информационно-коммуникационные процессы между российскими студентами, имеющими смартфон, и не имеющими его?

При этом проверялись следующие гипотезы:

1. Масштабы использования подвижной связи среди российских студентов велики — лишь сравнительно немногие не пользуются ее.
2. Масштабы использования простых мобильных телефонов (не имеющих выхода в Интернет) ниже масштабов использования смартфонов российскими студентами.
3. Использование подвижной связи российскими студентами отличается широкой функциональностью.
4. Существует различие в интенсивности включения в информационно-коммуникационные процессы между российскими студентами, имеющими смартфон, и не имеющими такового — интенсивность выше среди студентов, пользующихся смартфонами.

Для проверки гипотез использовался комплекс методов. В первых, были проанализированы данные, полученные официальным медиаизмерителем РФ — исследовательской компанией «Медиа-скоп»³ в рамках проекта «Marketing Index — Russia» — опроса, который был проведен во втором полугодии 2018 года на выборке 42800 человек в городах численностью населения от 100 тысяч человек и

³ Авторы выражают глубокую признательность компании «Медиа-скоп» и лично ее генеральному директору Р. Тагиеву за возможность использовать их данные.

более в возрасте от 16 лет и старше. Количество студентов и учащихся в выборке составило 1981 человек.

Во-вторых, были проведены пилотные опросы студентов двух московских вузов — ГИТР (317 чел.)⁴ и НИУ «Высшая школа экономики» (120 чел.)⁵. Оба опроса проводились в 2018 году. Возраст опрошенных колебался от 18 до 23 лет.

1. МАСШТАБЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПОДВИЖНОЙ СВЯЗИ РОССИЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ

Российская Федерация относится к числу стран с высоким проникновением устройств подвижной связи. Этот факт подтверждают и исследования официального медиаизмерителя РФ — компании «Медиаскоп». По ее данным во втором полугодии 2018 года в российских городах численностью населения от 100 тысяч человек и более в возрасте от 16 лет и старше количество лиц, отметивших, что они имеют тот или иной тип устройства подвижной связи, составило 97,4%, причем 76,9% из них имели смартфоны (см. рис. 1). Соответственно, 20,5% опрошенных ответили, что пользуются обычными сотовыми телефонами. Среди студентов и учащихся процент тех, кто имеет устройства подвижной связи, составил 98,2%. При этом 91,3% ответили, что имеют смартфоны, и лишь 6,9% — что обладают обычными мобильными телефонами.

Опросы студентов НИУ «Высшая школа экономики» (далее НИУ ВШЭ) и ГИТР показали, что все респонденты, т.е. 100% опрошенных имели смартфоны.

Таким образом, первая и вторая гипотезы подтвердились: масштабы использования подвижной связи среди российских студентов велики — лишь сравнительно немногие не пользуются ею; причем масштабы использования простых мобильных телефонов (не имею-

⁴ Авторы выражают признательность студентке ГИТР Виктории Ревоненко за участие в организации опроса.

⁵ Авторы выражают признательность студентам НИУ ВШЭ Анастасии Сапоновой, Оксане Гандзюк, Наталье Дудкиной, Дарье Касьяненко, Анне Мельник и Ладе Николаевой за организацию опроса.

щих выхода в Интернет) существенно ниже масштабов использования смартфонов.



Рисунок 1

2. ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ В ИСПОЛЬЗОВАНИИ ПОДВИЖНОЙ СВЯЗИ РОССИЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ

Данный вопрос изучался среди студентов НИУ ВШЭ на качественном уровне — в режиме свободного интервью задавались вопросы о том, как студенты используют мобильную связь. Обобщив ответы респондентов, удалось обнаружить, по меньшей мере, четырнадцать функций использования смартфона студентами:

- телефонные звонки;
- отправка sms-сообщений;
- пользование онлайн-почтовыми сервисами;
- использование поисковых систем (браузеров);
- коммуникации в социальных медиа;
- использование мессенджеров;
- использование видеохостингов (видеопросмотры);
- использование музыкальных платформ (прослушивание музыки);

- оплата товаров и услуг через мобильный интернет;
- заказ такси;
- использование приложений с информацией об общественном транспорте в Москве и Подмоскowie;
- заказ еды;
- обработка фотографий;
- использование образовательных приложений.

Ожидалось, что среди функций обнаружится использование игровых сервисов, однако этого не произошло. Возможно, это методическое упущение. Не упоминаются также функции, связанные со временем, — использование часов, таймера, будильника. Ничего не было сказано про организационные функции (заметки в блокноте, напоминание о датах и т.п.), а также поиск информации о погоде.

По некоторым из выявленных функций анкета предусматривала более детальные ответы. Так, 27% опрошенных отметили, что ежедневно звонят по телефону, и лишь 6% — что пишут sms-сообщения. Оказалось, что почтовыми сервисами постоянно пользуются лишь 48%, чаще всего это «Gmail» (18%) и «Яндекс» (12%). Регулярно используют браузеры 42%, из которых 28% предпочитают «Safari» и 14% — «Google Chrom». При этом 100% студентов посещают социальные медиа, имея обыкновение перемещаться от одной сети к другой, — чаще всего это «ВКонтакте» (82%) и «Instagram» (70%). Все опрошенные пользуются мессенджерами, причем несколькими. Чаще всего это «Viber» (37%) и «Telegram» (30%).

32% студентов НИУ ВШЭ ответили, что пользуются видеохостингами — все назвали «YouTube» — и в среднем там проводят 92 минуты в день. 39% студентов отметили, что пользуются музыкальными платформами, среди которых наиболее популярен ресурс «Apple Music» (30%). В среднем прослушивание музыки через смартфон составило 60 минут в день.

В опросе студентов ГИТРа блок вопросов, касающихся использования смартфона, был сфокусирован, в основном, на выявлении вре-

мени, затраченного на те или иные действия. Оказалось, что студенты тратили примерно 300 минут (т.е. 5 часов) в сутки на операции, связанные с мобильным Интернетом, из которых в среднем 53 минуты — на просмотры мобильного видео. Разговоры по мобильному телефону занимали в среднем 98 минут, а количество посылаемых sms-сообщений — 28 единиц в сутки.

Впрочем, изучать пользование смартфоном становится все труднее — открываются все новые функции, а некоторые позиции требуют уточнений. Так, задавая вопрос об sms-сообщениях, можно получить неадекватные ответы, поскольку студенты не всегда различают собственно платный сервис «sms» и бесплатное использование текстовых посланий в мессенджерах, например, в «WhatsApp» или не отличают платный звонок по телефону от бесплатного использования аудиозвонков в мессенджере «Viber», поскольку внешне это выглядит так же, как звонок по телефону. Тем не менее полученные результаты расширяют представления об использовании смартфонов в студенческой среде.

В исследовании, проведенном компанией «Медиаскоп», также изучалась функциональность использования смартфона респондентами при заходе в Интернет, которая сравнивалась с использованием Интернетом среди опрошенных, которые не имеют смартфона, но имеют обычный сотовый телефон. Респондентов просили указать, какими услугами (функциями) Интернета из перечисленных они пользуются. При этом рассматривались ответы, с одной стороны, тех, кто пользовался обычным сотовым телефоном, а с другой стороны, тех, кто пользовался смартфоном. Результаты, полученные на подвыборке студентов и учащихся, представлены в таблице 1 (см. стр; 200).

Данные таблицы 1 позволяют проследить четкую тенденцию. Студенты и учащиеся, имеющие смартфон, гораздо активнее пользовались Интернетом, чем те, у которых не было смартфона. По всем девятнадцати позициям процент отметивших ту или иную функцию среди владельцев смартфонов оказался выше, причем превышение составило от 4,3% до 33,2%. Максимум пришелся на посещение со-

циальных сетей (73,8%), минимум (если не учитывать позицию «другое») — на чтение изданий через Интернет (20,9%). Среди студентов с обычными телефонами наибольший процент ответов также приходится на позицию «посещение социальных сетей», однако данная величина существенно ниже (40,6%). Минимум ответов здесь приходится на позицию «сетевые игры» (5,2%).

Таким образом, сформулированные выше гипотезы 3 и 4 также подтвердились: во-первых, *использование подвижной связи российскими студентами отличается широкой функциональностью*, во-вторых, *существует различие в интенсивности включения в информационно-коммуникационные процессы между российскими студентами, имеющими смартфон, и не имеющими такового*, — *интенсивность выше среди студентов, пользующихся смартфонами*.

Таблица 1

**Использование услуг Интернета в течение месяца студентами и учащимися, имеющими обычный сотовый телефон и имеющими смартфон
(данные компании «Медиаскоп», 2018)***

	Владельцы обычных сотовых телефонов (N=136), в %	Владельцы смартфонов (N=1808), в %	Разность
Посещение социальных сетей	40,6	73,8	33,2
Прослушивание и скачивание музыки	19,3	48,6	29,3
Просмотр и выкладывание фото	20,1	48,5	28,4
Электронная почта	34,8	48,1	13,3
Общение на форумах, в чатах и т.п.	28,2	45,3	17,1
Новости, события, спорт, погода	26,5	44,3	17,8
Просмотр и скачивание видео	23,7	42,5	18,8
Пользование образовательными сервисами	17,1	35,7	18,6
Карты/составление маршрутов/отслеживание пробок	19,5	34,3	14,8
Хобби (посещение специализированных сайтов)	15,9	30,8	14,9

Скачивание приложений (кроме игровых)	13,7	28,6	14,9
Поиск информации о товарах до их покупки	17,3	28,1	10,8
Управление личными финансами, оплата счетов	15,9	25,5	9,6
Чтение книг через Интернет, скачивание	16,6	25,3	8,7
Планирование и организация времени, поездок	11,9	25,0	13,1
Сетевые игры (on-line игры)	5,2	24,0	18,8
Совершение покупок через Интернет	10,3	22,8	12,5
Скачивание игр	9,1	22,6	13,5
Чтение изданий через Интернет	14,1	20,9	6,8
Другое	13,7	18,0	4,3

* Таблица ранжирована по колонке «Владельцы смартфонов».

Обратим внимание на еще один момент. Если проранжировать список функций, представленных в таблице 1, по разности колонок — из процента ответов владельцев смартфонов вычесть процент ответов владельцев обычных мобильных телефонов (цифры в крайней правой колонке таблицы 1), то первые пять позиций с наибольшей величиной будут выглядеть так: «посещение социальных сетей» (33,2%), «прослушивание и скачивание музыки» (29,3%), «просмотр и выкладывание фото» (28,4%), «просмотр и скачивание видео» (18,8%), «сетевые игры» (18,8%). Учитывая, что для многих (если не сказать — большинства) студентов и учащихся посещение социальных сетей связано также с выкладыванием визуальных и аудиовизуальных материалов, напрашивается вывод о том, что обладание смартфоном усиливает аудиовизуальную составляющую в общей картине пользования Интернетом по сравнению с тем состоянием, когда обращение ко Всемирной сети ассоциировалось исключительно со стационарными компьютерами и ноутбуками. При этом различие в использовании функций, связанных с текстовыми объектами, оказалось менее выраженным.

Таким образом, *распространение смартфонов способствует дальнейшему сдвигу в сторону аудиовизуальной культуры, про-*

цессу, начавшемуся с возникновением кинематографа и постоянно усиливавшемуся в XX веке, благодаря широкому распространению радиовещания, телевидения и Интернета.

ОБСУЖДЕНИЕ ПОЛУЧЕННЫХ РЕЗУЛЬТАТОВ

Что можно увидеть через призму полученных результатов? Начнем с того, что в течение последних ста лет человечество выстроило систему электронных коммуникаций, постепенно адаптируя достижения технического прогресса в сфере информационно-коммуникационных средств к социокультурным основаниям общества. Выше было показано, как с удивительной последовательностью повторялись этапы исследовательского осмысления каждого нового инновационного витка технологического развития в рамках проблемы «медиа и юное поколение». Первым естественным шагом под очарованием нового изобретения было стремление использовать его в области образования. Затем восторженное отношение сменялось разочарованием, когда обнаруживались проблемные зоны, связанные с бесконтрольным обращением к новым медиа представителей юного поколения. При этом на каждом новом технологическом витке наблюдалось приращение проблемных моментов — от сильного увлечения подростками и юношами радиопередачами, отвлекавшими от учебы, через проблемы, порожденные телевидением с его трансляцией сомнительных, с точки зрения нравственности, сцен насилия и эротики, засилья рекламы и других «зол». Далее через угрозы, порожденные Интернетом и другими цифровыми технологиями — сетевой и игровой аддикцией, кибербуллингом, опасными онлайн-знакомствами и другими рискованными действиями, — к высокой степени пользования цифровой мобильной связью, когда человек фактически не покидает киберпространство, постоянно выполняя информационно-коммуникационные операции, иногда оборачивающиеся материальными и моральными потерями. Степень интенсивности обращения к медиа постоянно нарастает, формируя ранее не известные навыки оперирования информацией.

Возникающие формы бытования медиа создают субкультуры, дифференцирующиеся на основе различных модальностей коммуникативных средств и совершаемых с их помощью действий. На определенных этапах возникает необходимость преодоления негативных явлений, что приводит, с одной стороны, к не всегда удачным попыткам ввести новые юридические правила регулирования медиасферы и этические нормы саморегулирования новыми отраслями медиаиндустрии, а с другой — к возникновению очередной специфической грамотности — информационной, медиаграмотности, Интернет-грамотности, а в последнее время и мобильной грамотности.

Если проследить качественные скачки в медиапотреблении, связанные с четырьмя этапами развития электронных медиа, описанных в статье, то первый такой скачок сопряжен с радио. Сначала человек привыкал к тому, что через радиоприемник можно постоянно получать звуковую информацию, — модальность, качественно отличную от социальной коммуникации, имевшей место до широкого распространения радиовещания.

Второй скачок связан с широким распространением телевидения, когда в каждый дом вошла картинка происходящего в мире, а также большое количество кинопросмотров, что в разы превышало количество посещений кинотеатров, наблюдавшееся до телевизионной эпохи.

Третий скачок был соотнесен с распространением персональных компьютеров и началом эпохи Интернета, а, точнее, его подсистемы, известной как «World Wide Web» (WWW). Особенностью этой эпохи стало колоссальное расширение возможностей доступа человека к информации в самой разнообразной ее форме — текстовой, визуальной, аудиовизуальной. Развитие средств доставки Интернета ускорило информационно-коммуникационные возможности человека. Однако они могли первоначально реализоваться лишь в виде стационарной локализации — персональные компьютеры, ноутбуки и другие устройства не были приспособлены к процессам непрерывного пользования Интернетом при перемещениях.

И вот, наконец, обсуждаемый в статье четвертый качественный скачок снял данную проблему — от стационарной локализации произошел переход к мобильности, когда Интернетом можно пользоваться в дороге в любой точке физического пространства, где имеется доступ к Интернету.

Современное российское студенчество, которое нередко относят к «поколению Z», сформировалось под воздействием накопленного комплекса электронных технологических достижений. Оно обладает повышенной Интернет-активностью, умением находиться в ситуации непрерывной коммуникации с помощью смартфона, который действует как многофункциональное устройство. Опросы студентов, проведенные как авторами в своих вузах в Москве, так и исследовательской компанией «Медиаскоп» в российских городах, позволили выявить большое число функций, которые несет в себе смартфон и которыми пользуются опрошенные. Обращает на себя внимание, что число этих функций постоянно расширяется.

В начале эмпирической части статьи были сформулированы четыре исследовательских вопроса. Напомним их и дадим на них краткие ответы на основании проведенного исследования.

Вопрос 1. Каковы масштабы использования подвижной связи среди российского студенчества?

Ответ. Масштабы использования подвижной связи среди российского студенчества близки к 100%. Так, по данным исследовательской компании «Медиаскоп», полученным во втором полугодии 2018 года, устройства подвижной связи имеют 98,2% студентов и учащихся в возрасте от 16 лет и старше, проживающих в российских городах численностью от 100 тысяч человек и более. По данным опросов, проведенных среди студентов двух московских вузов — ГИТР и НИУ ВШЭ, устройствами подвижной связи пользуются 100% респондентов.

Вопрос 2. Каковы масштабы использования российскими студентами простых мобильных телефонов (не имеющих выхода в интернет) и смартфонов?

Ответ. По состоянию на 2018 год масштабы использования смартфонов российским студенчеством значительно выше, чем масштабы использования простых мобильных телефонов. Так, по данным исследовательской компании «Медиаскоп», полученным во втором полугодии 2018 года, смартфонами обладают 91,3% студентов и учащихся в возрасте от 16 лет и старше, проживающих в российских городах численностью от 100 тысяч человек и более. При этом лишь 6,9% представителей данной социальной группы пользуются обычными мобильными телефонами. Опросы студентов ГИТР и НИУ ВШЭ показали, что все респонденты, т.е. 100% опрошенных имели смартфоны.

Вопрос 3. Какова функциональность использования подвижной связи российскими студентами? Каковы эти функции?

Ответ. По состоянию на 2018 год использование подвижной связи российскими студентами отличается очень широкой функциональностью. В своем исследовании, проведенном во втором полугодии 2018 года, компания «Медиаскоп» выявила свыше 20 функций подвижной связи, которыми пользуются студенты и учащиеся в возрасте от 16 лет и старше, проживающие в российских городах численностью от 100 тысяч человек и более. Среди них представлены как функции обычных мобильных телефонов (звонки, sms-сообщения), так и функции, характерные для обладателей смартфонов: электронная почта; общение на форумах, в чатах; активность в социальных сетях; обращение к новостным ресурсам различной тематики; поиск информации о товарах и услугах; покупка товаров через Интернет; осуществление финансовых операций через Интернет; планирование деятельности и досуга; обращение к ресурсам познавательной и образовательной направленности; реализация индивидуальных интересов, хобби; сетевые игры; скачивание разнообразных приложений, в том числе игровых; прослушивание и скачивание музыки; просмотр и скачивание видео; просмотр и выкладывание фотографий; чтение изданий через Интернет; использование географической информации, карт, прокладывание маршрутов; чтение и скачивание книг через Интернет и др.

Опрос студентов ГИТРа и НИУ ВШЭ дополнил этот список такими функциями, как: пользование поисковыми браузерами; использование мессенджеров; обработка фотографий; использование приложений с информацией об общественном транспорте в Москве и Подмосковье; вызов такси; заказ еды.

Вопрос 4. Есть ли различие в интенсивности включения в информационно-коммуникационные процессы между российскими студентами, имеющими смартфон, и не имеющими такового?

Ответ. Интенсивность включения в информационно-коммуникационные процессы существенно различается между российскими студентами, имеющими смартфон, и не имеющими такового. Студенты, владеющие смартфонами, гораздо активнее пользуются Интернетом, чем студенты, у которых смартфонов нет. Так, по данным исследовательской компании «Медиаскоп», полученным во втором полугодии 2018 года, среди студентов и учащихся в возрасте от 16 лет и старше, проживающих в российских городах численностью от 100 тысяч человек и более, процент тех, кто пользовался Интернетом, по всем отмеченным позициям, оказался выше, чем у тех, кто пользовался обычными мобильными телефонами на величину от 4,3% до 33,2%. Наиболее велика разница в посещении социальных медиа: среди студентов и учащихся, владеющих смартфонами, процент посещающих социальные сети составил 73,8%, тогда как среди владельцев обычных мобильных телефонов — 40,6%. Кроме того, заметное превышение обнаружено по таким позициям, как «прослушивание и скачивание музыки», «просмотр и выкладывание фото», «просмотр и скачивание видео», а также «сетевые игры». Все это приводит к выводу о том, что использование мобильного Интернета способствует дальнейшему усилению аудиовизуальной составляющей массовой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шариков А.В., Ерофеев С.В. Телесмотрение в юношеском возрасте: тенденции 2008–2017 гг. // Известия Уральского федерального университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2018. Т. 24. № 4 (180). С. 42–52.
2. Brief history of mobile phones // Mobile Phone Evolution. 2013. April 2. URL: <https://phoneevolution.wordpress.com/2013/04/02/a-big-change-for-humanity/> (дата обращения: 24.11.2019).
3. Третьяков В.И., Бугера М.А. История развития средств сотовой связи и противодействия их хищениям // Вестник Волгоградской академии МВД России. 2012. № 1 (20). С. 62–69.
4. Измеров О. Отечественные мобильники 50-х: рядовая сенсация космической эры // Добрый город : персональный сайт Олега Измерова. URL: <http://izmerov.narod.ru/okno/index.html> (дата обращения: 24.11.2019).
5. Рыбчинский Ю. Радиофон // Орловская правда. 1961. 1 декабря.
6. Кейстович А.В., Милов В.Р. Виды радиодоступа в системах подвижной связи. М.: Горячая линия — Телеком, 2016. 278 с.
7. Connelly C. World first 'smartphone' celebrates 20 years // BBC News. 2014. August 15. URL: <https://www.bbc.com/news/technology-28802053> (дата обращения: 24.11.2019).
8. Television on a handheld receiver—broadcasting with DVB-H. Geneva: DigiTag—The Digital Terrestrial Television Action Group, 2007. 22 p.
9. Бовыкин С. Война форматов тормозит развитие мобильного ТВ // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. 2007. 25 января. URL: http://www.broadcasting.ru/newstext.php?news_id=26501 (дата обращения: 24.11.2019).
10. Воронин А.В., Иванов В.Н., Сомов А.М. Цифровое телевизионное вещание. М.: Горячая линия — Телеком, 2017. 240 с.
11. История мобильной связи в России. Часть 2 // Яндекс Дзен: сайт. 2019. 11 апреля. URL: <https://zen.yandex.ru/media/meizu/istoriia-mobilnoi-sviasi-v-rossii-chast-2-5caa7cb648652800af3f5399> (дата обращения: 24.11.2019).
12. Кон И.С. Открытие «Я». М.: Политиздат, 1978. 367 с.
13. Райс Ф., Долджин К. Психология подросткового и юношеского возраста. СПб.: Питер, 2010. 816 с.
14. Эльконин Б.Д. Психология развития. М.: Академия, 2008. 141 с.

15. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Флинта, 2006. 341 с.
16. Федеральный закон «Об основных гарантиях прав ребенка в Российской Федерации» от 24.07.1998 N 124-ФЗ // КонсультантПлюс.
URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_19558/ (дата обращения: 24.11.2019).
17. Perry A. Radio in education; the Ohio school of the air, and other experiments. New York: The Payne Fund, 1929. 166 p.
18. Beidler-Wagner F.W., Bonnet H., Bonnevie K. The educational role of broadcasting. Paris: International Institute of Intellectual Cooperation, 1935. 289 p.
19. Слободзинская М.Н. Радио в помощь школе. Л.: Лениздат, 1933. 112 с.
20. Теннов В. Радио-работа / под ред. С. Н. Луначарской. М.: Профиздат, 1933. 32 с.
21. Parkhurst H. Exploring the child's world. New York: Appleton-Century-Crofts, 1951. 290 p.
22. Witty P., Bricker H. Your child and radio, TV, comics, and movies. Chicago: Science Research Associates, 1952. 49 p.
23. Children and TV: making the most of it / Ed. by C. Carr // Membership Service Bulletin of the Association for Childhood Education International, Bulletin No. 93. Washington, 1954. 40 p.
24. Dunham F. Television in education. Washington: U. S. Department of Health, Education, and Welfare, Office of Education, 1957. 124 p.
25. Himmelweit H.T., Oppenheim A.N., Vince P. Television and the child; an empirical study of the effect of television on the young. London, New York: Published for the Nuffield Foundation by the Oxford University Press, 1958. 522 p.
26. Bailyn L. Mass media and children; a study of exposure habits and cognitive effects. Washington: American Psychological Association, 1959. 48 p.
27. Children's television habits in the Columbus, Ohio, area. Columbus, Ohio: Franklin County (Ohio) Steering Committee for the White House Conference on Children and Youth, 1952. 31 p.
28. Тезисы докладов и сообщений к 3-й научно-практической конференции по учебному телевидению. М.-Л., 1968. 195 с.
29. Прессман Л.П. Использование кино и телевидения для развития речи учащихся. М.: Просвещение, 1965. 160 с.
30. Строева А.С. Дети, кино и телевидение. М.: Знание, 1962. 47 с.
31. Kearsley G. Training for tomorrow: distributed learning through computer and communications technology. Reading, MA: Addison-Wesley, 1985. 121 p.

32. Self J. Tutoring and monitoring facilities for European open learning / Ed. by J. Whiting and D.A. Bell. Amsterdam: Elsevier, 1987. 294 p.
33. Полат Е.С. Телекоммуникации в системе образования // Информатика и образование. 1988. № 5. С. 110–116.
34. Distefano V., Giagnocavo G. Child safety on the Internet. Lancaster, Penn.: Classroom Connect, 1997. 296 p.
35. Drewes D. Kinder im Datennetz: Pornographie und Prostitution in den neuen Medien. Frankfurt am Main: Eichborn, 1995. 158 s.
36. Gilster P. Digital literacy. New York: Wiley Computer Pub, 1997. 276 p.
37. Бабаева Ю.Д., Войсунский А.Е. Психологические последствия информатизации // Психологический журнал. 1998. Т. 9. № 1. С. 89–100.
38. Войсунский А.Е., Бабаева Ю.Д., Галачева Л.Г., Дрямбян Л.В., Щербакова О.Ю. Познавательные и коммуникативные способности детей и подростков в условиях применения компьютерных телекоммуникационных систем // Информационный бюллетень РФФИ. Науки о человеке и обществе. 1996. Т. 4. № 6. С. 163–163.
39. Electronic devices in schools / Ed. by J. Hamilton. Detroit: Greenhaven Press, 2008. 112 p.
40. Куклев В.А. Методология мобильного обучения. Ульяновск: Ульяновский государственный технический университет, 2006. 254 с.
41. How teens use media. A Nielsen Report on the Myths and Realities of the Teen Media trends. Nielsen, 2009. 17 p.
URL: <https://www.nielsen.com/wp-content/uploads/sites/3/2019/04/How-Teens-Use-Media.pdf> (дата обращения: 24.11.2019).
42. Espejo R. Cell phones in schools. Detroit: Greenhaven Press, 2014. 128 p.
43. Радаев В.В. Миллениалы: Как меняется российское общество. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2019. 224 с.
44. The international handbook of children, media and culture / Ed. by K. Drotner and S. Livingstone. Los Angeles: SAGE, 2008. 537 p.
45. Ong R. Mobile communication and the protection of children. Leiden: Leiden University Press, 2010. 360 p.
46. Clark L.S. The parent app: understanding families in the digital age. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013. 299 p.
47. Warner J. Adolescents' new literacies with and through mobile phones. New York: Peter Lang, 2017. 197 p.
48. Global conversations in literacy research: digital and critical literacies / Ed. P. Albers. New York, NY: Routledge, 2018. 207 p.

49. Володина В.Г. Особенности разработки обучающих приложений в сфере мобильной грамотности // Ломоносовские научные чтения студентов, аспирантов и молодых ученых-2015: сборник материалов конференций. Архангельск: Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова, 2015. С. 240–243.

50. Федосова Н.В. Формирование информационной грамотности школьников при использовании мобильных технологий в обучении биологии // Актуальные проблемы методики преподавания биологии, химии и экологии в школе и вузе: сборник материалов Всероссийской с международным участием научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения ученого, методиста-биолога Д.И. Трайтака / отв. ред. В.В. Пасечник. М.: Московский государственный областной университет, 2017. С. 151–154.

REFERENCES

1. Sharikov A.V., Erofeev S.V. Telesmotrenie v yunosheskom vozraste: tendencii 2008–2017 gg. [Television viewing at a young age: trends 2008-2017]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 1. Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury* [Proceedings of the Ural Federal rural municipal University. Series 1. The problem of education, science and culture]. 2018. Vol. 24, № 4 (180), pp. 42–52.

2. Brief history of mobile phones. *Mobile Phone Evolution*. 2013. April 2.
URL: <https://phoneevolution.wordpress.com/2013/04/02/a-big-change-for-humanity/> (accessed 24.11.2019).

3. Tret'yakov V.I., Bugera M.A. Istoriya razvitiya sredstv sotovoj svyazi i protivodejstviya ih hishcheniyam [History of development of means of cellular communication and counteraction to their plunder]. *Vestnik Volgogradskoj akademii MVD Rossii* [Bulletin of the Volgograd Academy of the Ministry of internal Affairs of Russia]. 2012, № 1 (20), pp. 62–69.

4. Izmerov O. Otechestvennye mobil'niki 50-h: ryadovaya sensaciya kosmicheskoy ery [Domestic mobile phones of the 50s: an ordinary sensation of the space era].
URL: <http://izmerov.narod.ru/okno/index.html> (accessed 24.11.2019).

5. Rybchinskij Y. Radiofon [Radiophone]. *Orlovskaya pravda* [Oryol truth]. 1961, December 1.

6. Kejstovich A.V., Milov V.R. *Vidy radiodostupa v sistemah podvizhnoj svyazi* [Types of radio access in mobile communication systems]. Moscow: Goryachaya liniya—Telekom Publ., 2016. 278 p.

7. Connelly C. World first 'smartphone' celebrates 20 years. *BBC News*. 2014. August 15.

URL: <https://www.bbc.com/news/technology-28802053> (accessed 24.11.2019).

8. *Television on a handheld receiver—broadcasting with DVB-H*. Geneva: DigiTag—The Digital Terrestrial Television Action Group, 2007. 22 p.

9. Bovykin S. Vojna formatov tormozit razvitie mobil'nogo TV [A format war slows down the development of mobile TV]. *Broadcasting. Televidenie i radioveshchanie* [Broadcasting. Television and radio broadcasting]. 2007. January 25.

URL: http://www.broadcasting.ru/newstext.php?news_id=26501 (accessed 24.11.2019).

10. Voronin A.V., Ivanov V.N., Somov A.M. *Cifrovoe televizionnoe veshchanie* [Digital television broadcasting]. Moscow: Goryachaya liniya—Telekom Publ., 2017. 240 p.

11. *Istoriya mobil'nojsvyazi v Rossii. Chast' 2* [History of mobile communication in Russia. Part 2]. Yandex Zen. 2019. April 11.

URL: <https://zen.yandex.ru/media/meizu/istoriia-mobilnoi-svyazi-v-rossii-chast-2-5caa7cb648652800af3f5399> (accessed 24.11.2019).

12. Kon I.S. *Otkrytie «Ya»* [The Discovery Of The Self]. Moscow: Politizdat Publ., 1978. 367 p.

13. Rajs F., Doldzhin K. *Psihologiya podrostkovogo i yunosheskogo vozrasta* [Psychology of adolescence and adolescence]. St. Petersburg: Piter Publ., 2010. 816 p.

14. El'konin B.D. *Psihologiya razvitiya* [Developmental psychology]. Moscow: Akademiya Publ., 2008. 141 p.

15. Erikson E. *Identichnost': yunost' i krizis* [Identity: youth and crisis]. Moscow: Flinta Publ., 2006. 341 p.

16. Federal'nyj zakon "Ob osnovnyh garantiyah prav rebenka v Rossijskoj Federacii" ot 24.07.1998 N 124-FZ [Federal law «on basic guarantees of the rights of the child in the Russian Federation»]. *Konsul'tantPlyus* [Consultant Plus].

URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_19558/ (accessed 24.11.2019).

17. Perry A. *Radio in education; the Ohio school of the air, and other experiments*. New York: The Payne Fund, 1929. 166 p.

18. Beidler-Wagner F.W., Bonnet H., Bonnevie K. *The educational role of broadcasting*. Paris: International Institute of Intellectual Cooperation, 1935. 289 p.

19. Slobodzinskaya M.N. *Radio v pomoshch' shkole* [Radio to help the school]. Leningrad: Lenoblizdat Publ., 1933. 112 p.

20. Tennov V. *Radio-rabota* [Radio work]. Ed. by S. N. Lunacharskoj. Moscow: Profizdat Publ., 1933. 32 c.
21. Parkhurst H. *Exploring the child's world*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1951. 290 p.
22. Witty P., Bricker H. *Your child and radio, TV, comics, and movies*. Chicago: Science Research Associates, 1952. 49 p.
23. Children and TV: making the most of it. Ed. by C. Carr. *Membership Service Bulletin of the Association for Childhood Education International*. Bulletin № 93. Washington, 1954. 40 p.
24. Dunham F. *Television in education*. Washington: U. S. Department of Health, Education, and Welfare, Office of Education, 1957. 124 p.
25. Himmelweit H.T., Oppenheim A.N., Vince P. *Television and the child; an empirical study of the effect of television on the young*. London, New York: Published for the Nuffield Foundation by the Oxford University Press, 1958. 522 p.
26. Bailyn L. *Mass media and children; a study of exposure habits and cognitive effects*. Washington: American Psychological Association, 1959. 48 p.
27. *Children's television habits in the Columbus, Ohio, area*. Columbus, Ohio: Franklin County (Ohio) Steering Committee for the White House Conference on Children and Youth, 1952. 31 p.
28. *Tezisy dokladov i soobshchenij k 3-j nauchno-prakticheskoj konferencii po uchebnomu teledeniyu* [Abstracts of reports and messages for the 3rd scientific-practical conference on educational television]. Moscow-Leningrad, 1968. 195 p.
29. Pressman L.P. *Ispol'zovanie kino i teledeniya dlya razvitiya rechi uchashchihsya* [The use of film and television for the development of students' speech]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1965. 160 p.
30. Stroeva A.S. *Deti, kino i teledenie* [Children, film and television]. Moscow: Znanie Publ., 1962. 47 p.
31. Kearsley G. *Training for tomorrow: distributed learning through computer and communications technology*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1985. 121 p.
32. Self J. *Tutoring and monitoring facilities for European open learning*. Ed. by J. Whiting and D.A. Bell. Amsterdam: Elsevier, 1987. 294 p.
33. Polat E.S. *Telekommunikacii v sisteme obrazovaniya* [Telecommunications in the education system]. *Informatika i obrazovanie* [Computer science and education]. 1988. № 5, pp. 110–116.
34. Distefano V., Giagnocavo G. *Child safety on the Internet*. Lancaster, Penn.: Classroom Connect, 1997. 296 p.

35. Drewes D. *Kinder im Datennetz: Pornographie und Prostitution in den neuen Medien*. Frankfurt am Main: Eichborn, 1995. 158 p.
36. Gilster P. *Digital literacy*. New York: Wiley Computer Pub, 1997. 276 p.
37. Babaeva Y.D., Vojskunsij A.E. Psihologicheskie posledstviya informatizacii [Psychological consequences of Informatization]. *Psihologicheskij zhurnal* [Psychological journal]. 1998. Vol. 9, no. 1, pp. 89–100.
38. Vojskunsij A.E., Babaeva Y.D., Galach'eva L.G., Dryambyan L.V., Shcherbakova O.Y. Poznavatel'nye i kommunikativnye sposobnosti detej i podrostkov v usloviyah primeneniya komp'yuternyh telekommunikacionnyh sistem [Cognitive and communicative abilities of children and adolescents in the application of computer telecommunication systems]. *Informacionnyj byulleten' RFFI. Nauki o cheloveke i obshchestve* [Newsletter of Russian Foundation for basic research. Science about man and society]. 1996. Vol. 4. № 6, pp. 163–163.
39. *Electronic devices in schools*. Ed. by J. Hamilton. Detroit: Greenhaven Press, 2008. 112 p.
40. Kuklev V.A. *Metodologiya mobil'nogo obucheniya* [Mobile learning methodology]. Ulyanovsk: Ulyanovsk state technical University Publ. 2006. 254 p.
41. *How teens use media. A Nielsen Report on the Myths and Realities of the Teen Media trends*. Nielsen, 2009. 17 p.
URL: <https://www.nielsen.com/wp-content/uploads/sites/3/2019/04/How-Teens-Use-Media.pdf> (accessed 24.11.2019).
42. Espejo R. *Cell phones in schools*. Detroit: Greenhaven Press, 2014. 128 p.
43. Radaev V.V. *Millenialy: Kak menyaetsya rossijskoe obshchestvo* [Millennials: how Russian society is changing]. Moscow: Izdatel'skij dom Vyshej shkoly ekonomiki [Publishing house of the Higher school of Economics]. 2019. 224 p.
44. *The international handbook of children, media and culture*. Ed. by K. Drotner and S. Livingstone. Los Angeles: SAGE, 2008. 537 p.
45. Ong R. *Mobile communication and the protection of children*. Leiden: Leiden University Press, 2010. 360 p.
46. Clark L.S. *The parent app: understanding families in the digital age*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013. 299 p.
47. Warner J. *Adolescents' new literacies with and through mobile phones*. New York: Peter Lang, 2017. 197 p.
48. *Global conversations in literacy research: digital and critical literacies*. Ed. P. Albers. New York, NY: Routledge, 2018. 207 p.
49. Vologdina V.G. Osobennosti razrabotki obuchayushchih prilozhenij v sfere mobil'noj gramotnosti [Features of the development of educational applications

in the field of mobile literacy]. *Sbornik materialov konferencij "Lomonosovskie nauchnye chteniya studentov, aspirantov i molodyh uchenyh-2015"* [Collection of conference materials "Lomonosov scientific readings of students, postgraduates and young scientists-2015"]. Arkhangelsk, Northern (Arctic) Federal University, 2015, pp. 240–243.

50. Fedosova N.V. Formirovanie informacionnoj gramotnosti shkol'nikov pri ispol'zovanii mobil'nyh tekhnologij v obuchenii biologii [Formation of information literacy of schoolchildren using mobile technologies in teaching biology]. *Sbornik materialov Vserossijskoj s mezhdunarodnym uchastiem nauchno-prakticheskoy konferencii "Aktual'nye problemy metodiki prepodavaniya biologii, himii i ekologii v shkole i vuze"* [Collection of materials of the all-Russian scientific and practical conference with international participation "Actual problems of methods of teaching biology, chemistry and ecology at school and University"]. Moscow, Moscow state regional University, 2017, pp. 151–154.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АЛЕКСАНДР ВЯЧЕСЛАВОВИЧ ШАРИКОВ

кандидат педагогических наук,
профессор департамента медиа,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
109028, Москва, Хитровский пер., д. 2/8, корп. 5
ORCID: 0000-0001-6035-5960
e-mail: asharikov@hse.ru

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ЕРОФЕЕВ

кандидат филологических наук,
декан факультета журналистики
Институт кино и телевидения (ГИТР),
123007, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32а
ORCID: 0000-0002-8804-7377
e-mail: erofeef@yahoo.com

ABOUT THE AUTHORS

ALEXANDER V. SHARIKOV

PhD in Pedagogic,

Professor, School of Media,

National Research University Higher School of Economics,

korpus 5 (P), 2–8, Khitrovsky pereulok, Moscow, 109028

ORCID: 0000-0001-6035-5960

e-mail: asharikov@hse.ru

SERGEI V. EROFEEV

PhD in Philology,

Professor, Dean of Faculty of Journalism,

GITR Film & Television School,

32a, Horoshevskoe sh., Moscow, 123007

ORCID: 0000-0002-8804-7377

e-mail: erofeef@yahoo.com

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 15.4, 2019

Научный журнал

Главный редактор

Е.В. Дуков

Научный редактор, редактор — Г.Р. Консон

Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина

Редактор — И.В. Беленький

Компьютерная верстка — Т.М. Лукова

Подписано в печать 27.12.19

Усл. печ. л. 13.8. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТР)

Контактная информация:

8 (495) 7876511

www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru

123007, Россия, Москва,

Хорошевское ш., д. 32А