

УДК 791
ББК 85.374

Смолев Даниил Дмитриевич

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA-5523-2020
danilasmolev@mail.ru

Ключевые слова: эстетика сериала, западный сериал, монтаж, межкадровое пространство, клиффхэнгер, открывающие титры, заставка, трансмедийный проект, фанфик, повторение и вариация, реткон, культура участия, Мельес, Тысяча и одна ночь

Смолев Даниил Дмитриевич

Сериалы и паузы: к проблеме МОНТАЖНОГО ШВА



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-436-497

Для цит.: Смолев Д.Д. Сериалы и паузы: к проблеме монтажного шва // Художественная культура. 2024. № 2. С. 436–497.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-436-497>.

For cit.: Smolev D.D. Series and Pauses: To the Problem of Cutting. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 436–497. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-436-497>. (In Russian)

Smolev Daniil D.

PhD (in Philosophy), Senior Researcher, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA-5523-2020
danilasmolev@mail.ru

Keywords: serial aesthetics, Western series, editing, inter-frame space, cliffhanger, opening sequence, splash screen, transmedia project, fan fiction, repetition and variation, retcon, participatory culture, Méliès, One Thousand and One Nights

Smolev Daniil D.

Series and Pauses: To the Problem of Cutting

Аннотация. В отличие от классического кинофильма, требующего от аудитории внимания от первого до последнего кадра, всякий сериал вынужден работать с паузами, составляющими эстетическую специфику этого художественного формата. Разрывы между сезонами, эпизодами, а иногда и блоками внутри отдельной серии (переходы к рекламе) нередко тщательно продумываются создателями и поддерживаются специфическим инструментарием, который призван удержать интерес зрителя к произведению: клиффхэнгер, ретроактивный континуитет, модуль «в предыдущих сериях» и др.

На материале кино-, теле- и литературных сериалов автор анализирует процесс встречи реципиента и произведения — как в период непосредственного восприятия, так и в ситуации ожидания следующей части. Высокая дискретность сериального ритма приводит сверхдлинную форму к череде драматургических кризисов, вынуждая не только развивать действие вперед, но и корректировать собственное прошлое, устранять логические несогласования и по-новому интерпретировать уже случившиеся события. В статье утверждается, что сериал намеренно отказывается от фабулы как от событийной данности, вводит новые негласные условности, которые должен принимать его преданный зритель, а также налаживает «обратную связь» с аудиторией, входя в интерактивный повествовательный модус.

Abstract. Unlike a classic film, which requires the audience's attention from the first to the last frame, every series is forced to deal with pauses, which constitute the aesthetic specificity of this artistic format. Breaks between seasons, episodes, and sometimes blocks within a separate episode (transitions to advertising) are often carefully thought out by the creators and supported by specific tools that are designed to maintain the viewer's interest in the work: a cliffhanger, retroactive continuity, the module "in previous episodes," etc.

Using film, television and literary series as a researcher material, the author analyzes the process of the audience's encounter with a work — both during its direct perception and in anticipation of the next part. High discreteness of the serial rhythm leads the extralong form to a succession of drama crises, forcing it not only to develop the action forward but also to correct its own past, resolve logical inconsistencies, and reinterpret the events that have already happened. The article argues that a series deliberately abandons the fabula (plot) as an eventual given, introduces new unspoken conventions that its devoted viewers must accept, and receives the audience's feedback, entering an interactive narrative mode.

Тайна монтажной склейки

Важным фактором для переживания сериала как особого эстетического явления оказывается проблема ожидания. На первый взгляд, акт просмотра, прочтения или прослушивания сериального эпизода мало чем отличается от просмотра полнометражного фильма, чтения завершённой новеллы или слушания оперы — разве что количество накопленной информации, с которой приходится соотносить новые вводные, как правило, превышает оное в работах, запертых в «начало» и «конец». Разница становится очевидна в промежутках: когда сериальный адресат уже закончил одну часть, но ещё не приступил к следующей. Где же мы находимся, когда ждём очередную серию? Продолжаем ли «смотреть» сериал, если физически его не смотрим?

Сегодня запись едва ли не любого несериального временного и пространственно-временного произведения можно поставить на паузу. Не исключено, что добросовестный реципиент будет думать о заинтересовавших его персонажах, сюжетных перипетиях и лейтмотивах, которые на некоторое время застыли, чтобы продолжить движение позже. Он волен занять этот перерыв изучением биографии автора, уточнением словаря, поиском искусствоведческих параллелей и т.п., однако подобные проявления «внетекстовой» активности видятся не более чем артефактами серийности — неурочными сносками, которые вероятны: могут замаячить в сознании принимающей стороны, а могут и нет.

Не заметить же зияний — больших и малых насечек дискретности — в сериале абсолютно невозможно. Иной раз ожидание следующей части занимает недели, месяцы или годы, а иногда прерванный сериал так и не получает продолжения, что совершенно не сулит его конца. Представляя собой самонаблюдающую систему («а системы самонаблюдения всегда создают теории о собственных движениях — они делают это для того, чтобы продолжать двигаться» [см.: 23]), сериал осмысляет как свое развитие, так и свои паузы. Даже в перерывах между эпизодами мы продолжаем существовать, по мнению киноведа Илки Браш (I. Brasch, 2018), в сериальном «сейчас» [15, р. 94], пусть теперь оно расположено в межкадровой неопределённости — в эластичном монтажном шве, который растягивается неограниченно широко и долго.

Заметим, что тайна межкадрового пространства не раз оказывалась в фокусе теоретиков и практиков кино, причём задолго до его изобретения. Для таких физиков и физиологов, как Джозеф Плато, Майкл Фарадей, Феликс Савар, Жюль Марэ, Эдвард Мэйбридж и др., интерес представляли ещё не плёнка, а сетчатка, не объектив, а зрачок, не съёмочный аппарат, а человеческий мозг. Стремясь разгадать загадку зрения, все они, как Л. Бунюэль в сюрреалистическом «Андалузском псе» (1929), «скальпировали» некий собирательный глаз, выявляя принципиальное несовпадение между явленным и увиденным: как льётся вода, как галопирует лошадь, как мелкая дробинка бьёт мыльный пузырь. То свойство, которое Виктор Шкловский, вторя Бергсону, определит следующим образом: «Мир непрерывный — мир видения. Мир прерывистый — мир узнавания. Кино — дитя прерывного мира» [12].

В дальнейшем потенциал монтажного шва по понятным причинам занимал пионеров киномонтажа. Он подробно рассматривался в фокусе языкознания, семиотической школы Юрия Лотмана: «Если сопоставить движение событий в жизни и на экране, то, при бросающемся в глаза и демонстративном сходстве, внимательный наблюдатель заметит различие: события в жизни следуют непрерывным потоком, на экране же, даже при отсутствии монтажа, действие будет образовывать как бы сгустки, между которыми окажутся пустоты, заполняемые поступками-связками» [6, с. 14]. А уже в конце 1980-х генетически заданная прерывистость движущихся изображений легла в основу оригинальной теории видеорежиссера Бориса Юхананова, противопоставлявшего дискретности кинематографа априорную недискретность видео [13].

Первым же, кто осуществил по-настоящему художественное преобразование монтажного шва, был Жорж Мельес, придумавший фирменные трюки с подменой и превращением благодаря случайно заевшей кинокамере: «Понадобилась минута, чтобы освободить плёнку и вновь запустить аппарат. За эту минуту прохожие, экипажи, omnibusы изменили свои места. Когда я стал проецировать ленту, то в том месте, где произошёл разрыв, я увидел, как omnibus „Мадлен-Бастилия“ превратился в похоронные дроги, а мужчины — в женщин» [цит. по: 8, с. 211]. Спустя всего год после изобретения кинематографа великий французский иллюзионист начинает сознавать разрыв плён-

ки не как технический брак, а как творческую удачу, даря публике все новые и новые метаморфозы, построенные на спрятанных от их глаз трансформациях пространства и времени.

Ранние постановочные примитивы Мельеса представляют собой вовсе не безмонтажные или почти безмонтажные фильмы, каковыми их должно было воспринимать современникам, а ряд завуалированных джамп-катов⁽¹⁾, в которых *скрытое* («темная материя» кино) играло едва ли не большую роль, чем *явленное*. Размышляя над феноменом монтажного шва в лентах кинопостановщика, культуролог Е.В. Сальникова пишет: «В цирке можно гадать о том, куда секунду назад девался кролик из шляпы фокусника или ассистентка иллюзиониста, закрытая в черном шкафу. Но невозможно строить никаких предположений о том, где на самом деле все то, что происходит сейчас в экранном мире, все то, что мы видим в кадре или что вдруг исчезает из кадра, — потому что все это нигде. И одновременно — перед глазами публики. И все-таки нигде» [9, с. 78].

Сложно допустить, что загадка склейки, крадущей реальность, оставалась незамеченной, что посетители синематографа воспринимали эти пертурбации как нечто само собой разумеющееся и не требовали ответов: куда подевалась нарядная дама, как на ее месте возник скелет и куда пропал после, когда, благодаря размашистым пассамам Мельеса, дама возвратилась на свое место из заэкранного ниоткуда (*Escamotage d'une Dame chez Theatre Robert Houdin*, 1896). «„Неконтролируемая жизнь чувств“, — пишет М.Б. Ямпольский, опираясь на известное наблюдение Зигфрида Кракауэра о зрительской памяти в „Орнаменте массы“, — всегда создает иллюзию актуальности, ведь для читателя или зрителя нет ничего актуальнее собственного аффекта» [14, с. 321]. Вот и «съеденное» в стыке кадров пространство-время не исчезает бесследно — напротив, именно оно и занимает голову и чувства наблюдателя. Диегетическое (принадлежащее экранному миру) становится ключом к исследованию недиегетического

(1) Если традиционные виды монтажа призваны сгладить течение экранного времени, то резкие джамп-каты обнажают рукотворность кинематографа, создавая у зрителя ощущение «съеденного» в монтажной склейке пространственно-временного отрезка. Яркий пример использования этого приема можно обнаружить в фильме Жан-Люка Годара «На последнем дыхании» (1960).

(экранному миру не принадлежащего), а монтажный шов — уже не швом, а пространством, в котором способно жить растревоженное сознание человека.

Чрезвычайно редуцированной в этом ключе нам видится много-ступенчатая метафора французского киносемиотика-структуралиста Кристиана Метца, уподоблявшего зрителя картины чемодану с кинооборудованием: «Когда я говорю, что „я вижу“ фильм, то я понимаю под этим единственное в своем роде смешение двух противоположных потоков: фильм является тем, что я воспринимаю, и одновременно тем, что я запускаю, поскольку его не было, когда я входил в зал, и не будет, стоит лишь только закрыть глаза. Запуская его, я представляю собой кинопроектор, воспринимая фильм — экран; в обоих случаях я — камера, смотрящая и снимающая» [7, с. 81]. Вот только загадка монтажного шва способна будоражить публику как в момент непосредственного восприятия фильма, так и в фазе «закрытых глаз» — когда зритель и не «смотрит», и не «снимает» кино. Описываемый аффект во многом трансцендентален, ирреален, он находится за границей институциональных правил, а потому ранний и неопытный кинематограф долгое время его игнорировал, довольствуясь сугубо зрелищным спецэффектом «было/стало».

Тысяча и одна ночь

Совсем по-другому воспринимают монтажный шов сериальные формы, ведь они происходят именно из разрыва и в разрыве «пленки» — вне зависимости от конкретного медиума, в котором обитают. Пожалуй, лучшая иллюстрация этого тезиса — протосериал «Тысяча и одна ночь», средневековый памятник арабской литературы, включающий в себя сказки нескольких народов мира. В свете обозначенной проблематики нас интересует рамочная история под названием «Рассказ о царе Шахрияре и его брате», которая вводит в повествование главную героиню Шахразаду — дочь визиря, хитроумную наложницу кровожадного правителя. Напомним и центральную коллизию сборника: надеясь избежать казни, уготованной всякой девушке, что проведет ночь с Шахрияром, находчивая Шахразада берется еженощно развлекать своего визави сказками: «Клянусь Аллахом, —

воскликнул царь, — я не убью ее, пока не услышу всю ее повесть, ибо она удивительна!» [5, с. 36].

Одно присутствие в сюжете постоянных героев придает разрозненным историям черты единого линейного письма, напоминающего по композиции вертикально-горизонтальный сериал. За пояснением этого термина обратимся к дефинициям британского культуролога Реймонда Уильямса (R. Williams, 1974), понимавшего под вертикальным сериалом «эпизодическое повествование с повторяющимися вариациями», а под горизонтальным — «развивающиеся сюжетные арки» [27, р. 56–57]. Иными словами, если каждый эпизод вертикального сериала репрезентует герметичную новеллу — историю с началом, серединой и концом, то горизонтальный сериал обладает романной структурой, он длит свой сюжет из главы в главу. Что же касается вертикально-горизонтального сериала, наиболее распространенного на западном телевидении 2000–2010-х годов, то его следует воспринимать как гибрид: каждый эпизод демонстрирует законченную историю, но персонажи никуда не исчезают на протяжении всего повествования, соединяя вереницу нарративов в целое («Доктор Хаус» (House, M.D., 2004–2012), «Офис» (The Office, 2005–2013), «Теория большого взрыва» (The Big Bang Theory, 2007–2019)). Именно такими сквозными героями в «Тысяче и одной ночи» выступают Шахрияр и Шахразада, не только оправдывающие чтение сказок (закрытых историй), но и прогрессирующие сами по себе: за тысячу и одну ночь (2,7 года) они успевают родить троих сыновей и пожениться⁽²⁾.

Четко обозначены в этом протосериале и «монтажные швы», расположенные в «слепой зоне» между утром и ночью, ведь всякий раз рассвет обрывает Шахразаду на полуслове, вынуждая заслушавшегося царя вновь и вновь откладывать ее казнь в ожидании продолжения. Вот как трактует эту драматургическую особенность исследовательница мусульманской литературы, феминистка Федва Малти-Дуглас (Fedwa Malti-Douglas, 2004): «Можно сказать, эта уловка — высшая женская хитрость, представляющая собой непрерывную игру в притяжение (рассказывание историй), за которым следует отказ от удовлет-

ворения (окончание сказки будет только следующей ночью). Вместо того, чтобы последовать шаблону физической близости, Шахразада переносит проблему желания из сексуальной сферы, области шахриярской травмы, во внешнюю — отдаленный и податливый мир текста. Ее повествование учит новому типу желания, которое тянется из ночи в ночь и не угасает на протяжении дней» [25, р. 40].

Но чтобы осуществить перенос, неизвестным авторам средневекового шедевра было мало наделить Шахразаду талантом обрывать сказку на самом интересном месте — то есть развести течение «художественного» и «реального» времени сериала, — и они включили в сюжет еще одно (не столько действующее, сколько говорящее) лицо — Дуньязаду, младшую сестру героини. «Шахразада сказала: О царь, у меня есть маленькая сестра, и я хочу с ней проститься. И царь послал тогда за Дуньязодой, и она пришла к сестре, обняла ее и села на полу возле ложа. И тогда Шахрияр овладел Шахразодой, а потом они стали беседовать; и младшая сестра сказала Шахразде: Заклинаю тебя Аллахом, сестрица, расскажи нам что-нибудь, чтобы сократить бессонные часы ночи» [5, с. 21–22].

Мало того, что Дуньязада молча присутствует при совоплощениях собственной сестры с царем (что примечательно, рассказчицы и слушателя, автора и адресата), ее сюжетная роль даже забавна: она состоит в том, чтобы, переходя от одной ночи к другой, от одного монтажного шва к другому, *жаждать продолжения*, подстегивая интерес Шахрияра. Эта второстепенная героиня неустанно повторяет: «Докончи нам твой рассказ» [5, с. 89]. В других случаях Дуньязада требует от сестры новой сказки или, как сказали бы мы сегодня, нового «сериального эпизода»: «О сестрица, клянусь Аллахом, это хорошая и красивая сказка, равной которой никогда не было слышано, но расскажи мне другую историю, чтобы мы могли провести остаток этой бессонной ночи. — С любовью и охотой, если позволит мне царь! — ответила Шахразада, и царь воскликнул: Рассказывай свою историю и поторапливайся!» [5, с. 177]. Наконец, она словно озвучивает вопросы за не слишком словоохотливого деспота: что у Шахрияра на уме, то у Дуньязады на языке. Так, завершив «Сказку о горбуне», Шахразада забрасывает правителю-сериаломану новый крючок: «Но это нисколько не удивительнее рассказа о двух визирях

(2) Существуют короткая и длинная версии завершения «Тысячи и одной ночи». Одна из них, более длинная — описывает церемонию бракосочетания Шахрияра и Шахразоды, другая — нет, но обе учитывают факт рождения троих сыновей.

и Анис-аль-Джалис». Однако отвечает ей вовсе не антагонист: «А как это было? — спросила Дуньязада» [5, с. 332].

Не вмешиваясь в ход ни большой горизонтальной, ни маленьких вертикальных историй, не обладая никакими отличительными характеристиками, кроме разве что любопытства, эта странная героиня выполняет исключительно функциональную, связующую роль, да и то лишь на первых порах (уже во втором томе читатель практически забывает о незримой третьей, засидевшейся в царских покоях). Таким образом, Дуньязада представляет собой едва ли не первую в истории сериальных форм персонификацию клиффхэнгера (англ. cliff — скала, hang — висеть, что можно перевести как «висящий над обрывом»).

Клиффхэнгер: взвинчивание динамики перед сериальной паузой

Если обратиться к эталонному определению Скотта Хиггинса (S. Higgins, 2016), мыслившего клиффхэнгер как зазор между «в последний момент» и «слишком поздно» [19, р. 64], то Дуньязада и есть тот механизм, что призван перебросить мостик между выходом из истории в монтажный шов и возвращением в сказку. Она — само ожидание, сам разрыв художественной длительности и сама интенция сериала продолжаться бесконечно долго, откладывая — в самом прямом смысле слова — смерть.

Потребность одушевить, наделить телесными свойствами технический прием не получится оправдать незрелостью средневекового сериала. То же выделение клиффхэнгера мы обнаружим и в немых киносериалах, где переход из диегетического во внедиегетическое сериальное пространство нередко сопровождается интертитром: «Нашли ли смерть Жюв и Фандор во время взрыва виллы леди Бельтам?» — спросил в конце эпизода «Жюв против Фантомаса» (Juve contre Fantômas, 1913) режиссер Луи Фейад, сломав четвертую стену. В звуковых киносериалах набранный текст заменяется закадровым голосом, ставшим своеобразной визитной карточкой студии Columbia в 1940-х годах: «Как Бренда сможет пережить это ужасное происшествие? Поможет ли Чак расправиться с двумя убийцами, которые к ней приближаются? Что будет, если она выберется из-под обломков живой?» (сериал «Бренда Старр, репортер» (Brenda Starr, Reporter, 1945), эпизод 2 «Пылающая ловушка»). А в некоторых сериалах уже эпохи

«сложного телевидения» олицетворить клиффхэнгер, как в «Тысяче и одной ночи», поручается все тому же полуперсонажу или самому автору. Именно это произошло в «Королевстве» (Riget, 1994–2002) Ларса фон Триера: «Каждая серия его завершалась лирико-философским отступлением Триера, который появлялся перед камерой во фраке Карла Теодора Дрейера и рассуждал о только что произошедших событиях, намекая на драматургические исходы этих коллизий» [10, с. 22].

В приведенных примерах сериальная форма не только эксплуатирует клиффхэнгер, чтобы как можно дольше удержать внимание читателя или зрителя, но и привносит его в художественную действительность, производя на свет кентавра (набранным текстом, голосом, чьим-то сторонним обликом), — еще не полноправного актора вымышленного мира, способного действовать наряду с прочими героями, но уже и не создателя-небожителя — для публики сакрального, принципиально невидимого. Несмотря на то что персонификация или миметизация инструмента не являются обязательным условием пролонгации — любители сериалов вспомнят немало случаев, когда успешные сериалы обходились как без этого переноса, так и вовсе без клиффхэнгеров, — акцентирование приема свидетельствует о коллапсе, об экстраординарной ситуации, в которой «самонаблюдающий» организм идет ва-банк, чтобы пережить период дискретности.

Чем же предстает финальный клиффхэнгер сериала с точки зрения драматургии? Очевидно — искусственным, вынужденным решением кризиса. Зазор между «в последний момент» и «слишком поздно» сведен к минимуму, он эквивалентен мощнейшему саспенсу. Герой поставлен в критическое положение, с каким не сталкивался, по меньшей мере, на протяжении целой серии (до наступления утра Шахрияр воспринимал сказку по инерции, но вдруг он не захочет услышать новую, если отвлечется в монтажном шве?). Контроль над сериалом временно утрачен — авторы затеяли провокацию, дав реципиенту привилегию примерить на себя роль демиурга. А потому неминуемый выход из ситуации клиффхэнгера, возвращение в канву рассказа, будет омрачен скрытым соперничеством: кто лучше/правдоподобнее/убедительнее решит головоломку, найдет самое логичное разрешение патовой ситуации? В этот момент диктат рассказчика ослаблен, а сериал переходит в опасный интерактивный модус: он рискует потерять своих референтов, показавшись им неубедительным и блефующим.

Описанная ситуация свойственна большинству горизонтальных и горизонтально-вертикальных сериалов, однако изредка применима и к новеллистическому вертикальному типу пролонгированных историй, привыкших обнулять накопленную информацию с каждой новой серией. Иногда авторы вертикальных сериалов прибегают к клиффхэнгерам в кино-, теле- и интернет-форматах, предвосхищая рекламную паузу эмоциональным взвинчиванием. Поскольку перерыв здесь не долог, исчисляется несколькими минутами, то и градус напряжения далек от критического: герою достаточно услышать неудобный вопрос, попасть впросак, столкнуться с неизвестным — пусть даже не с прямой угрозой. Всякий раз эти квазиклиффхэнгеры отмечены небольшой активизацией действия, но не тотальным коллапсом всей структуры, вынуждающим авторов загнать своих подопечных в ловушку или обратиться к помощи зала (интерактивность сериальной паузы). Сбиваясь в целые сезоны, вертикальные сериалы раскрывают героев с закрепленными привычками и стратегиями поведения во все новых событийных преломлениях, что, на наш взгляд, можно уподобить кубистическому принципу построения картины. Много-ракурсность вертикального сериала неминуемо приводит эпизоды к единообразию, а характеры персонажей — к упрощению и огрублению, в некотором роде к «геометризации». Интрига здесь не жидется на желании узнать, *что же будет дальше*; она состоит в том, *как еще может быть* — следовательно, не нуждается и в дополнительном стимулировании интереса.

Жизнь публики в монтажной паузе

Тем не менее для большинства сериалов пауза в рассказе истории опасна. Впереди — время не стазиса, а активной «межкадровой» жизни произведения, в течение которого аудитория не должна потерять внимание к нарративу — она должна действовать, как будто заместив собой временно застывших героев. Если сериал поставлен на паузу, публика не молчит, а общается, продолжая коммуницировать с сериалом даже при его остановке, на чем настаивал немецкий исследователь медиа Лотар Микос (L. Mikos, 2006): «...удовольствия, получаемые от медиаразвлечений, не так сильно зависят от конкретных переживаний, которыми человек наслаждается и которые

воспринимает как приятные. Важнее то, во что люди трансформируют этот опыт, когда рассказывают другим о том, как им было весело, или о том, как это было волнующе/трогательно/ужасно/нервно (или как-то еще)» [26, S. 139].

Интересно и то, что современные онлайн-кинотеатры, имеющие весь необходимый инструментарий, чтобы выпускать сериалы целыми сезонами, не всегда следуют этому принципу распространения. В то время как одни стриминги (Netflix, Amazon) отдают предпочтение «запойному» смотрению (такой тип потребления сериалов называется «бинджвотчинг», от англ. binge watching), то другие (НВО Max, WarnerMedia) придерживаются старомодного телевизионного регламента, выдавая подписчикам еженедельные эпизоды-порции. Западные социологи доказывают, что дозированная подача сериала — не атавизм, она позволяет эффективнее противостоять пиратству, удерживать зрителей у экрана, снижать вероятность наткнуться на спойлер и создавать чувство единения: релиз каждой части оказывается масштабным событием, которое переживается зрителями сообща [20].

Другое воплощение активной межсерийной жизни — формирование фэндом (фанатской культуры), который осуществляет неконтролируемое распространение сериального текста в других медиумах. Типичное его проявление — фан-арт, творчество поклонников по мотивам той или иной вселенной, включающее в себя и перевоплощение в вымышленных героев (костюмы), и участие в тематических фестивалях (Comic Con), и создание собственных произведений-интерпретаций (фанфики). Несмотря на очевидную зависимость локальных фанатских сообществ от бума массовой культуры в XX веке, нельзя не отметить весьма древней истории этого явления. По мнению ряда литературоведов, истоки фанфиков восходят к сказкам, народным поверьям и мифам [17, p. 62]. Еще категоричнее заявляет об этом американский писатель Майкл Чабон (M. Chabon, 2008): «Вся литература, элитарная и массовая, начиная с „Энеиды“, есть фанфик» [16, p. 56].

Базируясь на этом утверждении, несложно прийти к выводу, что существует неразрывная связь фэндом с общими интертекстуальными процессами мировой культуры. Вне зависимости от конкретных практик трансфера закрытого текста в кластер текстов (а их великое

множество) — фильма в цикл фильмов или франшизу, сериала в несколько родственных сериалов, компьютерной игры в полноправный трансмедийный проект и др., — потенциал интертекстуального взрыва обязан монтажному шву — тому хабу, из которого произведение отправляется в свободное путешествие по разным каналам.

При этом процесс ожидания новой сериальной «главы» никак не назовешь ровным. В этот период поведение референта определяется его индивидуальной психикой, способной кардинально менять отношение к произведению. В одних случаях заряд интереса, высвобожденный клиффхэнгером (сверхдраматургическим усилением), оказывается недостаточным, и интерес к истории тает: подробности улечиваются из памяти, события путаются между собой, нарратив распадается на куски. В других ситуациях жажда следующего эпизода, напротив, лишь возрастает, вводя человека в крайне экзальтированное состояние. Описание подобной девиации присутствует в предисловии к роману «Зеленая миля», в котором Стивен Кинг привел популярную байку, датированную 1840 годом: «... „многосерийные“ романы Диккенса были чрезвычайно популярны. Популярность одного из них даже обернулась трагедией в Балтиморе. Большая группа поклонников Диккенса собралась на пирсе, ожидая прибытие английского корабля, на борту которого находился тираж журнала с окончанием романа „Лавка древностей“. Легенда гласит, что в давке несколько читателей упали в воду и утонули» [4, с. 6]. Очевидно, азитированных поклонников литературного сериала волновал один-единственный вопрос: «Жива ли героиня Нелли Трент?», — останутся ли в живых они сами, их, погибших в монтажном шве, совсем не занимало⁽³⁾.

(3) Для самого Стивена Кинга клиффхэнгер — не только часто применяемый повествовательный прием, но и маркер психического отклонения персонажей. Например, в романе «Мизери» (как и в одноименном фильме Роба Райнера, 1990) мы наблюдаем за фанатичной читательницей, заставляющей писателя Пола Шелдона переписать развязку романа. Ее любимая героиня не может умереть, и чтобы спасти ее — литературное — будущее, дама готова пойти на крайние меры, переломав писателю ноги.

«Реткон» и культура участия

В 1893 году в рассказе «Последнее дело Холмса» А. Конан Дойл ловко расправился со своим сыщиком, сбросив его со скалы Рейхенбахского водопада вместе с профессором Мориарти. Однако многочисленные читатели, включая Ее величество королеву Викторию, настолько возмутились кончиной любимого персонажа (в сериальной поэтике: превращением клиффхэнгера в повествовательную точку), что забросали сэра Артура письмами, требуя воскресить Холмса. И вот спустя 10 лет в рассказе «Пустой дом» (1903) осиротевшего Ватсона ждала самая невероятная встреча в его жизни: «Я оглянулся, чтобы посмотреть на полку, а когда я снова повернул голову, возле моего письменного стола стоял, улыбаясь мне, Шерлок Холмс. Я вскочил и несколько секунд смотрел на него в немом изумлении, а потом, должно быть, потерял сознание — в первый и, надеюсь, в последний раз в моей жизни» [3, с. 342]. Чтобы объяснить свое чудесное спасение, Шерлок незамедлительно вернулся к нюансам той роковой схватки, напомнил о найденных напарником уликах (альпеншток, портсигар, прощальная записка) и пересобрал историю, привнеся в нее ранее неизвестные подробности: «Весь ободранный и в крови, я побежал со всех ног, в темноте прошел через горы десять миль и неделю спустя очутился во Флоренции, уверенный в том, что никто в мире ничего не знает о моей судьбе» [3, с. 345].

Для сериальной культуры столь хитроумный и откровенно махинаторский выход из затруднительного положения является типичным и сопровождает многие преодоления «межкадровых» пауз. Казалось бы, главная героиня киносериала «Женщина в сером» (A Woman in Grey, 1920), сброшенная злодеем с железнодорожного моста прямо под колеса несущегося поезда, обречена на гибель. Но вот начинается вторая серия, в которой состав непостижимым образом перепрыгивает в пространстве и времени — героиня Арлин Притти приземляется аккуратно в вагон с зерном.

Трюк с добавлением новых ракурсов или кадров, игрой с темпоральностью, характерен для множества немых киносериалов. Технически он восходит к ранним кинопредставлениям Жоржа Мельеса, но служит совершенно другой художественной задаче — перед нами экстраординарная попытка сценаристов выбраться из не менее экс-

траординарной ловушки клиффхэнгера, в которую угодили как их персонажи, так и они сами. Если мельесовские фокусы кажутся зрителям органичными и полностью подчиняются условности, заданной режиссером сюжетно или жанрово, то монтажные «прыжки» в сериалах — сколь бы умело они ни преподносились — обнажают шулерство, кричат о нарушении негласного договора между авторами и публикой.

Еще нагляднее эти драматургические сбои выглядят в тех случаях, когда создатели сериала не просто сближают точки «в последний момент» и «слишком поздно», а, как Доил, переходят запретную черту. Например, в конце десятого эпизода киносериала «Похождения Элейн» (*The Exploits of Elaine*, 1914), глава «Жизненный ток», протагонистка погибает и медики констатируют время смерти, а в начале одиннадцатого эпизода («Час трех») ученый детектив Крейг Кеннеди пускает в ход электрореанимацию и возвращает Перл Уайт с того света. Двадцать лет спустя поющий ковбой Джин Отри проделает то же самое путешествие: умрет в шестом эпизоде «Призрачной империи» (*The Phantom Empire*, 1936) (эпизод 6, «Катастрофа с неба») и ловко возвратится в сюжет всего через неделю (эпизод 7, «От смерти к жизни»).

Не менее саморазоблачительными для сериальной формы выглядят исчезновения персонажей в пресловутом межкадровом пространстве. На профессиональном сленге эти выпадения из длительного нарратива принято описывать термином «put on a bus» («посадить на автобус»). Если актеры не могут сниматься дальше, но не исключают для себя возможности однажды вернуться к съемкам, сценаристы не расправляются с их персонажами, а мягко выводят из сюжетной колеи: погружают в летаргический сон или кому (на этот случай применяется термин «convenient coma» — «удобная кома»), сажают в тюрьму, отправляют в дальнее странствие и т.п. Их присутствие в сериальном действии становится номинальным: в сознании зрителя их внешний облик застывает, герои перестают развиваться, но еще могут стать чем-то вроде макгаффина⁽⁴⁾, всплывая в памяти действующих героев с помощью флешбэков или косвенно влияя на действие — в их праве

отправлять из своего далека письма, звонить, передавать сообщения в соцсетях. Многообразием этих сценарных кунштюков отмечены медицинские процедуралы «Доктор Хаус» (*House, M.D.*, 2004–2012) или «Анатомия страсти» (*Grey's Anatomy*, 2005–...).

О чем же свидетельствуют эти помехи в сериальном движении, если не считаваемые аудиторией напрямую, то непременно рождающие ощущение шарлатанства? Являются ли они случайными или укоренены в сериальном геноме?

На первый взгляд, вмешательство в повествовательную канву обусловлено чисто практической необходимостью: Конан Доилу нужно во что бы то ни стало вернуть своего протагониста; безвыходная ситуация клиффхэнгера требует уже не логики, а чуда, которое в реалистическом модусе истории способны компенсировать разве что монтажные ножницы; за выбывшим актером оставлено право вернуться к роли, когда тот пожелает. Более того, чем дольше длится сериал, тем больше ненормативных вторжений может отметить его референт — феномен, который немецкий медиаисследователь Кнут Хикетьер (*K. Hicketier*, 2003) связывал с проблемой «двойной формальной структуры» (*double formal structure*) [18, S. 397–403].

Согласно этой гипотезе, абсолютно любая сериальная форма работает с двумя типами нарративов — малыми и большими. Малый нарратив включает в себя те сюжетные перипетии, которые приключаются с персонажами в каждой серии сериала и, как правило, разрешаются к концу эпизода. Большой нарратив состоит из малых, представляя собой совокупность всех тех знаний, которые адресат получает о сериале за время его длительности. Проще говоря, если Дуньязада уже находится в покоях царя Шахрияра, то идеальный сериал не может не учитывать это обстоятельство в причинно-следственной цепочке событий. Если Шерлок Холмс однажды погиб, то сериал требует детально оправдать его воскрешение в рамках логики. Вне зависимости от того, один автор или целая команда занимается развитием сериальной истории, огромное количество накопленной информации неизбежно приводит к противоречиям, несостыковкам, а иногда и к грубым сценарным ошибкам, которые сериал как самонаблюдающий рекурсивный формат пытается исправить постфактум.

Заметим, что в копилку сведений попадают не только артикулированные в речи или действии факты, но и более тонкие вещи:

(4) Термином «макгаффин» принято обозначать некий предмет, за которым охотятся персонажи фильма. При этом сам предмет может даже не появиться в кадре, представая лишь поводом для запуска динамичного сюжета.

определенная стилистика съемки и монтажа, конкретные элементы сериальной условности, заданный уровень иронии или трагизма, любимая одежда героев, их манеры, факторы поведения. Немецкий медиаисследователь Франк Келлетер (F. Kelleter, 2017) обращает внимание и на другие обстоятельства, рождающие дополнительные сложности: «Новые элементы или неожиданные события — часто вторгающиеся из таких вненарративных сфер, как экономика производства (актер покидает проект после неудачных переговоров со студией) или мир геополитики (крупные террористические атаки должны отражаться в реалистических нарративах), — должны снова и снова согласовываться с ранее изображенными» [24, р. 17].

Так, сериал, не имеющий с эстетической точки зрения ни отправной, ни конечной точки, вынужден развиваться не только в будущее, но и в прошлое, постоянно устраняя собственные несогласования и борясь со все возрастающей энтропией. Стараясь тянуться вечно, формат сталкивается с той силой, которая изнутри разрушает его целостность, органичность, витальность, в конечном счете обрекая совокупный нарратив либо на регулярное обнуление скопившейся информации (по этому принципу беспмятства, как мы писали выше, строятся кубистические вертикальные сериалы: в каждом новом эпизоде герои ведут себя так, словно раньше с ними ничего не приключалось), либо на медленный самораспад — насильственное окончание, обрыв, превращение в трансмедийный проект. При этом, на наш взгляд, отдельные несогласования обречены стать частью сериальной жизни, с которой зритель вынужден считаться и принимать как новую условность. Подмечая прыгнувший во времени и пространстве поезд, вдруг исчезнувшего из истории героя или неловкие оправдания Шерлока Холмса (совершенно, кстати говоря, ему не свойственные), реципиент добровольно закрывает глаза на сгустки неправды. Будучи заинтересованным лицом, сообщником длинного действия, он готов простить, оправдать отдельно взятые флуктуации, поскольку сериал — и есть череда запланированных и незапланированных аварий.

В сценарном лексиконе широкий спектр приемов, призванных залатать сюжетные разрывы и осуществить перенос ошибки в разряд условности, известен под термином «ретроактивный континуитет» — сокращенно «реткон» (англ. retroactive continuity, retcon).

Вбирая в себя широкий арсенал ухищрений — от техники ненадежного рассказчика до плавающей шкалы времени, — реткон непрерывно правит сериальное прошлое, одновременно выстраивая разрушенные драматургические связи и оставляя после себя следы (как шрамы после хирургической операции). Впрочем, эти попытки стареющих историй-долгожителей казаться по-прежнему юными и полными сил не способны решить ключевую проблему расширяющегося хаоса. Очевидно, даже неискушенная аудитория сериала считает применение ретконов и неосознанно заносит их в большой совокупный нарратив наряду с прочей информацией. Коллаж из заплаток, логических ошибок и оговорок превращает произведение в некое подобие чудовища Франкенштейна, ведет к снижению зрительского интереса и в конце концов приближает проект к распаду.

Наиболее ярко эта разлагающая нарратив сила проявляет себя в сериалах, выпускавшихся в течение очень долгого времени. Так, американская мыльная опера «Путеводный свет», которая считается самым длинным сериалом в истории, выходила 15 лет на радио и 57 лет на телевидении (The Guiding Light, 1937–2009). На просмотр сохранившегося видеоматериала отчаянному зрителю понадобилось бы почти полтора года, а общий хронометраж сериала не поддается вычислению в принципе. Более того, сам взгляд на «Путеводный свет» как на единое произведение сомнителен и оправдан исключительно названием, ведь за столь продолжительный срок в центре повествования побывало свыше десятка разных семейств; сериал до неузнаваемости менял интонацию, стилистику и заставку в соответствии с подвижными канонами медиа; наконец, его «свидетелями» успели стать несколько поколений слушателей и зрителей, не имеющих ни малейшего шанса отследить и учесть причинно-следственные связи — от начала к концу.

Не имели его и поколения сценаристов, допуская как оправданные, так и непреднамеренные ошибки в разработке монструозного сюжета. Если в конце 30-х название сериала отсылало к горячей настольной лампе на столе проповедника Рутленджа, воплощая готовность оказать помощь всем нуждающимся, то постепенно, когда герой выбыл из истории и о нем забыли, символизм «Путеводного света» взял на себя маяк в вымышленном городе Спрингфилд. Небезынтересен случай, когда четверо персонажей этого сериала обсуждают ужасаю-

щие происшествия 25-летней давности, «позабыв», что одного из них в сюжете тогда не было, как не было продемонстрировано и описываемое событие. Или герой по имени Филипп Сполдинг стал жертвой «синдрома быстрого старения мыльной оперы» (англ. аббревиатура SORAS), когда всего за несколько месяцев вырос с 12 до 17 лет.

Эти и другие «ляпы», вызванные сверхпродолжительным нарративом, наглядно демонстрируют дементность сериального повествования, которая, хочет того или нет, выталкивает из своей орбиты самый преданный фэндом. Именно его памятью многолетний сериал вынужден пренебрегать сильнее всего, требуя обнулить/позабить/сделать условным прошлое, создавая его как податливое тесто для производства новых эпизодов. Таким образом, инструментарий реткона не только переписывает историю, сражаясь с большим совокупным нарративом, но и манифестирует отказ от фабулы: ничего из случившегося не случилось окончательно и бесповоротно, каждое завершённое событие может быть однажды пересмотрено, пересобрано, отменено. Согласно классическому определению Б.В. Томашевского, «фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении... Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них» [11, с. 137]. Итак, сериал оперирует сюжетом как прямым рассказыванием, но ему неведома фабульная совокупность информации, как неведом всеохватный замысел: в любой момент сам автор или его последователь способен посягнуть на задремавших героев, реинкарнировав их в продолжении, расширив произведение до трансмедийной вселенной или франшизы.

Только в 1990-х годах авторитетный культуролог и теоретик медиа Генри Дженкинс (H. Jenkins, 1992) исследовал это явление, введя в обиход понятие «культура участия» (participatory culture) [21, р. 227–287], которое стало сегодня каноническим. Сам автор объясняет его следующим образом: «Термин „культура участия“ контрастирует со старыми представлениями о пассивном наблюдении за СМИ. Вместо того чтобы говорить о медиапроизводителях и потребителях, играющих разные роли, мы могли бы теперь рассматривать их как соучастников, взаимодействующих друг с другом в соответствии с новым набором правил, которые никто из нас полностью не понимает»

[22, р. 3]. Вопреки тому, что ключевой акцент в теории Дженкинса делается на буйстве современных технологий, наконец позволивших потребителям чувствовать себя если не полноценными соавторами новостей/контента/идей, то гражданами общего интерактивного пространства, жителями маклюэновской «глобальной деревни», природа сериальной культуры воплощает эти представления ярче всего — вне зависимости от наличия цифровых инструментов.

Что, если не жажда продолжения, исходящая от читателей, воскресила Шерлока Холмса? Чем, если не пожеланиями зрителей, дорожит сериал, прибегая к драматургическим «ударам» в виде клиффхэнгера, реткона или открывающих титров? Отмеченная нами зыбкость фабулы, фактически ее отсутствие, обусловлена непрерывной обратной связью, которую сериал выстраивает с реципиентами. В зависимости от фидбэка (гневные или одобрительные письма, показатели кассовых сборов, сообщения на интернет-форумах и др.) долгий формат беспрерывно корректирует себя в соответствии с поступающими запросами. Практика показывает, что мнение большинства способно вывести из сюжета неприглянувшегося персонажа или уделить больше времени любимцу публики, сместить акцент повествования на популярную тему и даже изменить жанр, добавить происходящему динамики или, напротив, придать ему минорный тон. Кроме того, известны случаи, когда зрительские замыслы не только учитывались сценаристами, но и напрямую экранизировались, помогая разрешать запутанные истории самым неожиданным образом.

Принимает «пожелания» аудитории и массовая культура как таковая, кристаллизуя с помощью диалектики повторения и вариации наиболее удачные художественные образы и сюжеты в архетипах, канонах, клише — словом, сериализуя и запоминая саму себя. Ту же цель преследуют и тестовые показы кинофильмов, прижившиеся в Голливуде с легкой руки комика Гарольда Ллойда (1928). Позиция фокус-группы в данном случае никак не тождественна роли рядового зрителя — специально для нее закрытая картина насильно размыкается, открывает недиететическое пространство монтажного кармана, что позволяет внести последние изменения в работу. Эстетический парадокс этих пробных просмотров заключается в том, что всего на одну демонстрацию черновик фильма оказывается подобием сериала, после чего (официального релиза) окончательно затвердевает.

Заключение

В этом контексте сериал выглядит наиболее свободной, отзывчивой и демократической формой взаимодействия с публикой, позволяя осмыслять (врачевать) собственное движение от эпизода к эпизоду, от сезона к сезону. Его синтетическая природа способна сочетать чистую развлекательность и интенции большого искусства, адаптироваться к разнообразным медиа, но подчиняться законам распространения СМИ, исторически рассматривающих новость не как фабульную данность (хорошо известно, что так ведут себя *fake news*), а как цепочку продолжающих друг друга событий.

В отличие от классического кинофильма, запертого в пределах первого и последнего кадра, установленного хронометража и хронологии, начало и конец сериала мерцают, его длительность заведомо неопределима. Заявляя некий эпизод стартовым (или пилотным), авторы сериала вольны в любой момент изменить вектор движения: забежать на десятки или сотни лет вперед (переместиться во флеш-форвард), повернуть время вспять (откатиться во флешбэк), свернуть в сторону (переключиться на второстепенных персонажей в спин-оффе), а иногда уравнивать течение диегетического и недиегетического времени, создав в стриминговом зале или на телеэкране иллюзию постоянной актуальности. Эта сложная ризоматическая структура, широко известная как «вселенная сериала», необычайно дискретна, свободна от стилистического единства, длительности и стоит в одном шаге от растворения в трансмедийности.

Выше мы обозначили, что имеем дело с максимально дискретным повествовательным механизмом, внутри которого дробность неисчерпаема в той же мере, в какой неисчерпаема и длительность, а потому идеальный сериал стремится продолжаться бесконечно. И если окончание традиционного произведения — это автоматическое перемещение его в область культурного наследия, изъятие из настоящего, то исконное нежелание сериала заканчиваться (*neverending story*) не только объясняет его традиционную легковесность, даже развлекательность, закрепившуюся в сознании публики, но и борьбу со смертью, основанную на постоянном ее отодвигании — из части в часть, из главы в главу. Акцентируя пребывание в современности —

в поле непосредственно чувственного — сериал настаивает и на своем презентатизме, особой темпоральности, без которой непредставим.

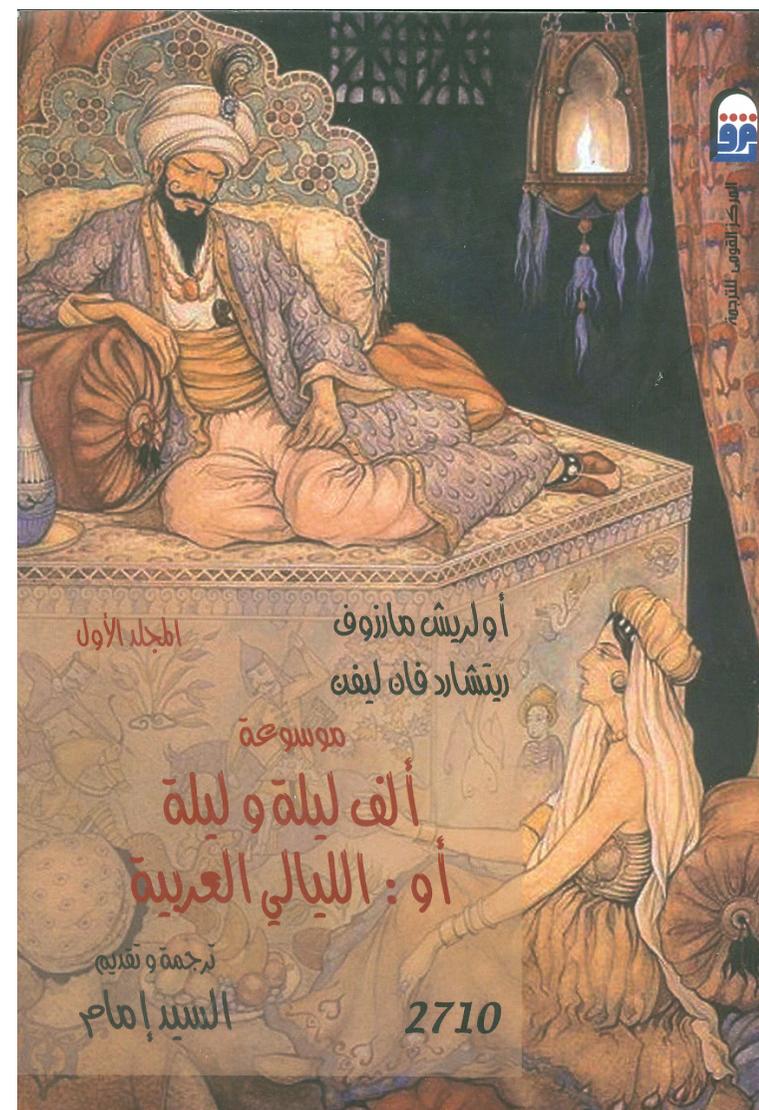
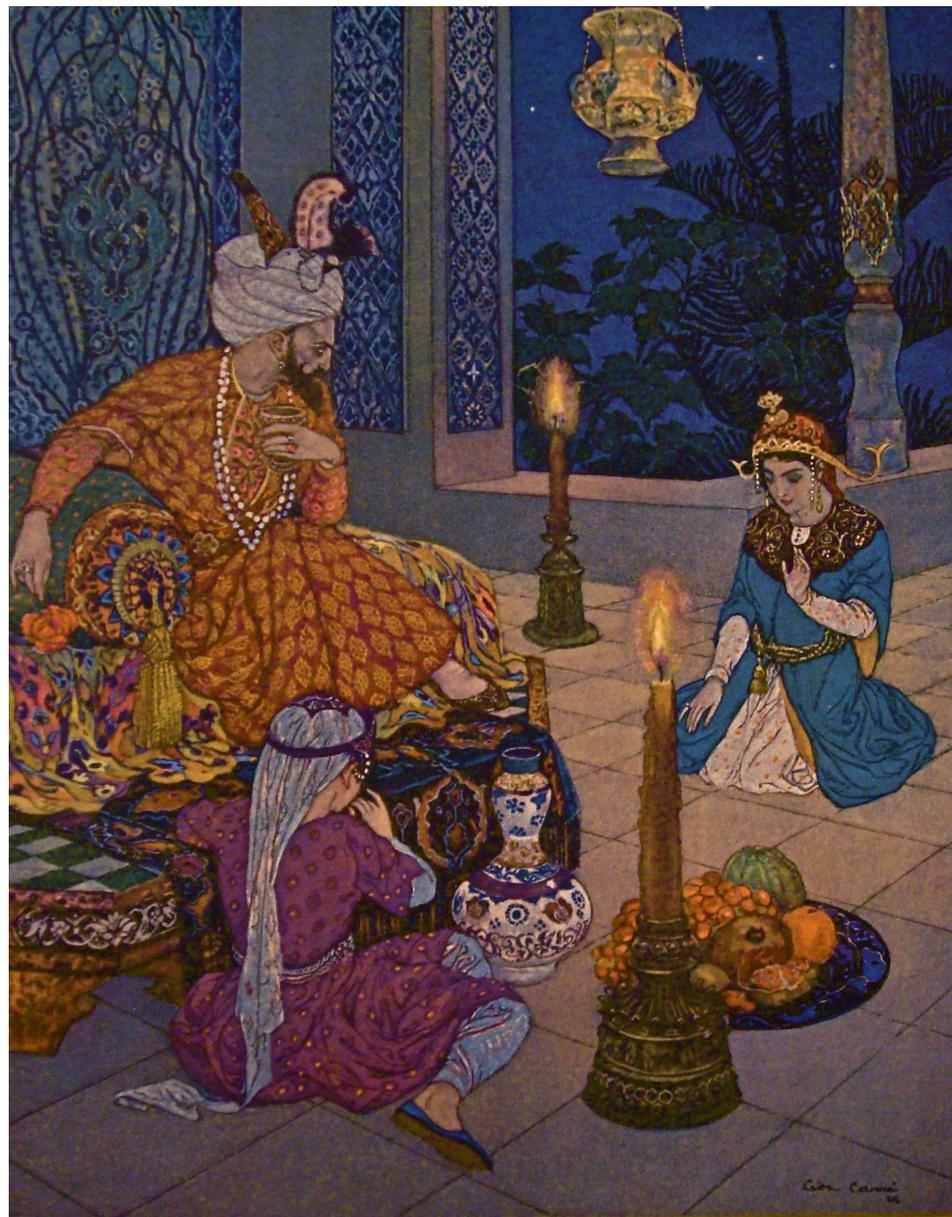
Все это позволяет нам наметить «зону Златовласки», универсальную для всех без исключения сериальных форм. Она находится в широком диапазоне между статикой единичного объекта и бескрайней трансмедийностью, переплавляющей произведение в метаколлаж популярных образов или во «вселенную» текстов; между закрытой дискретностью (завершенностью всех нарративных линий и арок героев) и дискретностью открытой (заброшенный авторами сериал); между началом сюжета и его концом, которые идеальный сериал знать не желает.

Список литературы:

- 1 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Ред. Ю.А. Здоровов; предисл., сост., перевод и прим. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 240 с.
- 2 *Делез Ж.* Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
- 3 *Дойл А.К.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 2: Долина ужаса: Роман; Записки о Шерлоке Холмсе; Рассказы; Возвращение Шерлока Холмса: Рассказы / Пер. с англ. М.: РИПОЛ классик; Престиж книга; Литература, 2005. 624 с.
- 4 *Кинг С.Э.* Собрание сочинений. Зеленая миля / Пер. с англ. В.А. Вебера и Д.В. Вебера. М.: АСТ, 1999. 383 с.
- 5 Книга тысяча и одной ночи. Т. 1: Ночи 1–38 / Пер. с араб. М.А. Салье. М.: Гослитиздат, 1958. 383 с.
- 6 *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
- 7 *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. 2-е изд. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. 334 с.
- 8 *Садуть Ж.* Всеобщая история кино / Пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. проф. С.И. Юткевича. Т. 1: Изобретение кино. 1832–1897. Пионеры кино (от Мельеса до Патэ). 1897–1909. М.: Искусство, 1958. 644 с.
- 9 *Сальникова Е.В.* Путешествие через невозможное: авантюрист и фантастика Великого Немого. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 424 с.
- 10 *Смолев Д.Д.* Движение «Догма-95»: в поисках нового реализма. М.: Государственный институт искусствознания, 2022. 164 с.
- 11 *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. Л.: Гос. изд-во, 1925. 238 с.
- 12 *Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. 59 с. // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/literaturaikinem01shkl/page/5/mode/2up> (дата обращения 28.02.2023).
- 13 *Юхананов Б.Ю.* Теория видеорежиссуры // Borisyukhananov.ru. URL: <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=12717> (дата обращения 28.02.2023).
- 14 *Ямпольский М.Б.* Возвращение Адама. Миф, или Современность архаики. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2022. 416 с.
- 15 *Brasch I.* Film Serials and the American Cinema, 1910–1940: Operational Detection. Amsterdam University Press, 2018. 330 p.
- 16 *Chabon M.* Maps and Legends: Reading and Writing along the Borderlands. San Francisco: McSweeney's, 2008. 222 p.
- 17 *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays / Ed. by K. Hellekson, K. Busse.* Jefferson, NC: McFarland, 2008. 296 p.
- 18 *Hickethier K.* Serie // Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen / Hrsg. Hans-Otto Hügel. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003. S. 397–403.
- 19 *Higgins S.* Matinee Melodrama: Playing with Formula in the Sound Serial. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016. 224 p.
- 20 *Jarvey N.* Streaming TV's Battle of the Binge: "Burn" All Episodes or Take a "Weekly Pulse"? // The Hollywood Reporter. 2019, November 26. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/business/digital/streaming-tv-dilemma-binge-burn-episodes-plot-weekly-pulse-1257248/> (дата обращения 28.02.2023).
- 21 *Jenkins H.* Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. New York: Routledge, 1992. 343 p.
- 22 *Jenkins H.* Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York University Press, 2006. 308 p.
- 23 *Jenkins H.* All About Seriality: An Interview with Frank Kelleter (Part One) // Henryjenkins.org. 2017, May 04. URL: <http://henryjenkins.org/blog/2017/05/all-about-seriality-an-interview-with-frank-kelleter-part-one.html> (дата обращения 28.02.2023).
- 24 *Kelleter F.* Five Ways of Looking at Popular Seriality // Media of Serial Narrative / Ed. by F. Kelleter. Ohio State University Press, 2017. P. 7–34. (Theory and Interpretation of Narrative).
- 25 *Malti-Douglas F.* Homosociality, Heterosexuality, and Shahrazād // The Arabian Nights Encyclopedia / by Ulrich Marzolph and Richard van Leeuwen; with the Collaboration of Hassan Wassouf. Vol. 1. ABC-CLIO, 2004. P. 38–42.
- 26 *Mikos L.* Unterhält Unterhaltung? Überlegungen zu Unterhaltung als Rezeptionskategorie // Unterhaltung durch Medien / Hrsg. W. Wirth, H. Schramm, V. Gehrau. Köln: van Halem, 2006. S. 127–141.
- 27 *Williams R.* Television: Technology and Cultural Form. London: Fontana. 1974. 160 p.

References:

- 1 Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v ehpokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti. Izbrannye ehsse* [The Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility. Selected Essays], ed. Yu.A. Zdorovov, intr., comp., transl., notes S.A. Romashko. Moscow, Medium Publ., 1996. 240 p. (In Russian)
- 2 Deleuze J. *Razlichie i povtorenie* [Difference and Repetition], transl. from French N.B. Mankovskaya, E.P. Yurovskaya. St. Petersburg, TOO TK "Petropolis" Publ., 1998. 384 p. (In Russian)
- 3 Doil A.K. *Sobranie sochinenii: V 12 t.* [Collected Works: In 12 vols.]. Vol. 2: *Dolina uzhasa: Roman; Zapiski o Sherloke Holmse; Rasskazy; Vozvrashchenie Sherloka Holmsa: Rasskazy* [Valley of Terror: A Novel; Notes about Sherlock Holmes; Stories; The Return of Sherlock Holmes: Stories], transl. from English. Moscow, RIPOL klassik Publ., Prestizh kniga Publ., Literatura Publ., 2005. 624 p. (In Russian)
- 4 King S. *Sobranie sochinenii. Zelenaya milya* [Collected Works. The Green Mile], transl. from English V.A. Veber, D.V. Veber. Moscow, AST Publ., 1999. 383 p. (In Russian)
- 5 *Kniga tysyacha i odnoi nochi* [The Book of the Thousand Nights and a Night]. Vol. 1: Nochi 1–38 [Nights 1–38], transl. from Arabic M.A. Salye. Moscow, Goslitizdat Publ., 1958. 383 p. (In Russian)
- 6 Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics]. Tallin, Eesti raamat Publ., 1973. 135 p. (In Russian)
- 7 Metts C. *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psichoanaliz i kino* [The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema], transl. from French D. Kalugin, N. Movnina, ed. A. Chernoglazov. 2nd ed. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2010. 334 p. (In Russian)
- 8 Sadul' Zh. *Vseobshchaya istoriya kino* [The Universal History of Cinema], transl. from French, ed., intr. Prof. S.I. Yutkevich. Vol. 1: *Izobretenie kino. 1832–1897. Pionery kino (ot Mel'esa do Pate). 1897–1909* [The Invention of Cinema. 1832–1897. The Pioneers of Cinema (from Melies to Pathe). 1897–1909]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 644 p. (In Russian)
- 9 Salnikova E.V. *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avanturnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the Impossible: The Adventure and Fantasy of the Great Mute]. Moscow, Kanon+ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023. 424 p. (In Russian)
- 10 Smolev D.D. *Dvizhenie "Dogma-95": v poiskakh novogo realizma* [The Movement "Dogma-95": In Search of New Realism]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2022. 164 p. (In Russian)
- 11 *Tomashevskii B.V. Teoriya literatury. Poehtika* [Literary Theory. Poetics]. Leningrad, Gos. izd-vo Publ., 1925. 238 p. (In Russian)
- 12 Shklovskii V.B. *Literatura i kinematograf* [Literature and Cinema]. Berlin, Russkoe universal'noe izdatel'stvo Publ., 1923. 59 p. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/literaturakinem01shkl/page/5/mode/2up> (accessed 28.02.2023).
- 13 Yukhananov B.Yu. *Teoriya videorezhissury* [Video Directing Theory]. *Borisyukhananov.ru*. Available at: <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=12717> (accessed 28.02.2023).
- 14 Yampolskii M.B. *Vozvrashchenie Adama. Mif, ili Sovremennost' arkhaiki* [The Return of Adam: Myth, or Modernity of the Archaic]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2022. 416 p. (In Russian)
- 15 Brasch I. *Film Serials and the American Cinema, 1910–1940: Operational Detection*. Amsterdam University Press, 2018. 330 p.
- 16 Chabon M. *Maps and Legends: Reading and Writing along the Borderlands*. San Francisco, McSweeney's, 2008. 222 p.
- 17 *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, eds. K. Hellekson, K. Busse. Jefferson, NC, McFarland, 2008. 296 p.
- 18 *Hickethier K. Serie. Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hrsg. Hans-Otto Hügel. Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2003. S. 397–403.
- 19 Higgins S. *Matinee Melodrama: Playing with Formula in the Sound Serial*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2016. 224 p.
- 20 Jarvey N. Streaming TV's Battle of the Binge: "Burn" All Episodes or Take a "Weekly Pulse"? *The Hollywood Reporter*, 2019, November 26. Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/business/digital/streaming-tv-dilemma-binge-burn-episodes-plot-weekly-pulse-1257248/> (accessed 28.02.2023).
- 21 Jenkins H. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York, Routledge, 1992. 343 p.
- 22 Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2006. 308 p.
- 23 Jenkins H. All About Seriality: An Interview with Frank Kelleter (Part One). *Henryjenkins.org*, 2017, May 04. Available at: <http://henryjenkins.org/blog/2017/05/all-about-seriality-an-interview-with-frank-kelleter-part-one.html> (accessed 28.02.2023).
- 24 Kelleter F. *Five Ways of Looking at Popular Seriality. Media of Serial Narrative*, ed. F. Kelleter. Ohio State University Press, 2017, pp. 7–34. (Theory and Interpretation of Narrative).
- 25 Malti-Douglas F. Homosexuality, Heterosexuality, and Shahrazâd. *The Arabian Nights Encyclopedia*, Ulrich Marzolph and Richard van Leeuwen, with the Collaboration of Hassan Wassouf. Vol. 1. ABC-CLIO, 2004, pp. 38–42.
- 26 Mikos L. Unterhält Unterhaltung? Überlegungen zu Unterhaltung als Rezeptionskategorie. *Unterhaltung durch Medien*, hrsg. W. Wirth, H. Schramm, V. Gehrau. Köln, van Halem, 2006, S. 127–141.
- 27 Williams R. *Television: Technology and Cultural Form*. London, Fontana, 1974. 160 p.



Илл. 1-2. Особенность Дуньязады то появляться, то исчезать из сюжета не могла не отразиться и в многочисленных иллюстрациях, сопровождающих издание сказок по всему миру

Fig. 1-2: Dunyazada's peculiarity of appearing and disappearing from the plot is reflected in numerous illustrations that accompany the publication of fairy tales around the world.



Ил. 3. Схема функционирования сериальных форм. Переход сериала в паузу и возвращение к экранной жизни

Fig. 3: Scheme of functioning of serial forms. The series goes on hiatus and returns to screen life.



Ил. 4. Показано завершение первой серии «Женщины в сером» (1920) – женщину бросают под колеса надвигающегося поезда

Fig. 4: The end of the first episode of *Women in Gray* (1920) is shown – a woman is thrown under the wheels of an oncoming train.



Ил. 5. Кадр, идущий в начале второго эпизода, демонстрирует монтажную хитрость – поезд «перепрыгнул» в пространстве и времени – героиня спаслась

Fig. 5: The shot at the beginning of the second episode demonstrates an editing trick – the train “jumped” in space and time – the heroine was saved.



Ил. 6 (1–4). Динамика изменений в заставках сериала «Путеводный свет» (1937–2009). № 1: 1952–1954. № 2: 1954–1956. № 3: 1956–1967. № 4: 1967–1971. № 5: 1971–1974. № 6: 1974–1975. № 7: 1975–1981. № 8: 1981–1983.

Fig. 6 (1–4): Dynamics of changes in the opening sequences of the series *Guiding Light* (1937–2009). No. 1: 1952–1954. No. 2: 1954–1956. No. 3: 1956–1967. No. 4: 1967–1971. No. 5: 1971–1974. No. 6: 1974–1975. No. 7: 1975–1981. No. 8: 1981–1983.



Ил. 6 (5–8). Динамика изменений в заставках сериала «Путеводный свет» (1937–2009). № 1: 1952–1954. № 2: 1954–1956. № 3: 1956–1967. № 4: 1967–1971. № 5: 1971–1974. № 6: 1974–1975. № 7: 1975–1981. № 8: 1981–1983.

Fig. 6 (5–8): Dynamics of changes in the opening sequences of the series *Guiding Light* (1937–2009). No. 1: 1952–1954. No. 2: 1954–1956. No. 3: 1956–1967. No. 4: 1967–1971. No. 5: 1971–1974. No. 6: 1974–1975. No. 7: 1975–1981. No. 8: 1981–1983.