

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ИЗ ТЕЛЕСТУДИИ В БОЛЬШОЙ МИР И ОБРАТНО. К ПРЕДЫСТОРИИ ОДНОЙ МОДЕЛИ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ДЕЙСТВА

Аннотация. Статья посвящена социокультурному феномену телевизионной студии и его театрално-литературной предыстории. Частично данное исследование может быть отнесено к археологии медиа, точнее, к археологии эстетики современных телевизионных форматов. Рассматривается один из наиболее типичных видов телевизионного вещания — совмещение студийного действия и трансляции экранных произведений различных жанров в рамках единой программы. Автор полагает, что важнейшими элементами студийных программ являются их упорядоченность и контролируемость ведущими, а также атмосфера безопасной дистанцированности от большого мира или от множества виртуальных и реальных миров. В студии моделируется цивилизованное общение и управление информационно-образными потоками. Коммуникация рационализована, спланирована. Поэтому столь сильное впечатление производят нарушения этого паттерна.

Истоки потребности в студийной атмосфере во многом связаны с античными и, в еще большей степени, ренессансными образами и настроениями — пребыванием в «прелестном уголке» (*locus amoenus*), поисками утраченной райской гармонии, а также развитием индивидуализма и осознанием высокой ценности защищенности человека-зрителя и че-

ловека-комментатора. Неслучайно именно в процессе развития ренессансных форм рождается театр, в котором зритель дистанцирован от разыгрываемого представления и не может быть подвергнут никакому воздействию со стороны исполнителей. Неслучайно в трех наиболее показательных для Ренессанса сборниках новелл Чосера, Боккаччо и Маргариты Наваррской созданы своеобразные обрамления для отдельных рассказов — смоделированы ситуации многодневного рассказывания историй и их комментирования в приятном обществе. Телевизионные студийные программы унаследуют функцию безопасного для участников и зрителей, занимательного и эстетически привлекательного действия — наблюдения за большим миром и размышления о нем вслух в светском обществе собеседников. В XX веке комфортный, лишенный прозаических бытовых черт интерьер, разновидностью которого является телестудия, занимает место центрального образа идеального публичного пространства.

В эпоху интернета комната-студия видеоблогера синтезирует в себе приватность и виртуальную публичность. Идея безопасного публичного пространства общения уже не главенствует, уступая место идее тотальной интегрированности локального «места действия» в пространство бесконечных реальных и виртуальных миров, что должно повысить социокультурный статус приватной территории и ее обитателя.

Ключевые слова. Экранная культура, телевидение, телестудия, рассказ в рассказе, ренессансный театр, Кентерберийский рассказы, Декамерон, Гептамерон, телеведущий, безопасность, дистанционное общение, повседневная культура, археология медиа, рай, сад земных наслаждений, публичное пространство.

EKATERINA V. SALNIKOVA

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

FROM OUT OF THE TELEVISION STUDIO AND BACK AGAIN. THE PREHISTORY OF ONE MODEL OF A TV SHOW

Abstract. The article is devoted to the sociocultural phenomenon of the television studio and its theatrical and literary background. In part this research may be classified among the archeology of media, more precisely, to the archeology of the aesthetics of modern television frameworks. One of the most typical types of television broadcasting is examined — the combination of studio action and broadcast of screen works of various genres, within the framework of one program. The author presumes that the most important elements of studio programs are their orderliness and controllability by the hosts, as well as the atmosphere of safe distance from the big world or from the multitude of virtual and real worlds. Civilized communication and direction of the streams of information and imagery are modeled in the studio. Therefore, violations of this pattern create such a strong impression.

The origins of the necessity for the studio atmosphere are in many ways connected with the images and moods of Ancient Greece and Rome and and, to an even greater extent, those of the Renaissance — the stay in a “charming corner” (*locus amoenus*), the search for the lost harmony of Paradise, as well with the development of individualism and the awareness of the high value of the protected state of the spectator and commentator.

It is not by chance that particularly during the process of the development of Renaissance forms theater was generated, in which the audience is distanced from the acted out performance and cannot be subject to any impact of the performers. It is not by chance that in the three most significant compilations of novelettes in the Renaissance, those by Chaucer, Boccaccio and Margaret of Navarra peculiar frameworks have been created for some of the stories — situations of the many-day-long narration of stories and their commenting in pleasant society was modeled. The television studio programs shall inherit the function of the diverting and aesthetically attractive action, harmless for the participants and the audience members — assessment of the large world and contemplations about it aloud among the high society of interlocutors. In the 20th century the comfortable interior, devoid of any prosaic traits of everyday life, an exemplar of which is the television studio, takes up the position of the central image of the ideal public space.

In the era of the Internet era the studio room of the video blogger synthesizes in itself the traits of privacy and virtual publicity. The idea of a safe public space for communication no longer prevails, giving way to the idea of total integration of the local “place of action” into the space of infinite real and virtual worlds, which should increase the socio-cultural status of the private territory and its inhabitants.

Keywords: screen culture, television, television studio, story within a story, Renaissance theater, Canterbury tales, Decameron, Heptameron, television presenter, safety, remote communication, everyday culture, media archaeology, Paradise, garden of earthly pleasures, public sphere.

ВВЕДЕНИЕ

Вместе с развитием телевидения в повседневный визуальный опыт человека XX века прочно вошло смотрение программ, ведущихся из телестудий. Постепенно сама телестудия превратилась в пространственный культурный тип, продолжающий оставаться

актуальным и в наши дни. О сходстве пространства телестудии с театральным сценическим пространством уже неоднократно писали. В частности, этот аспект рассматривался в книге Анны Новиковой «Телевидение и театр: пересечения закономерностей» [1, 20] и ряде статей. Так, Генриэтта Гамалея предпринимала подробный анализ моделирования пространств на российском ТВ и справедливо утверждала, что, «если в кино характер заполнения пространства — «первоматрица» и ее природно-материальное чувственное начало прорывается в сферу художественного как образ, подобие как подражание — мимесис, то телевизионное пространство, связанное с “сейчасным” действием, вовлекает в него и зрителя. Зритель вступает не только в пространство действия, но и в искусственную среду — психологическое концептуальное пространство, вместилище зрителей, воспринимающих, ощущающих это пространство со всеми умопостигаемыми и умозрительными смыслами» [2, 13].

В данной же статье речь пойдет, скорее, о целостной сущности телестудии и о тех истоках коммуникационных моделей, которые оказались столь востребованными в современной культуре. Хотелось бы оттолкнуться от утверждения Гамалеи о зависимости решения пространства на ТВ от системы коммуникаций [там же, с. 13] и задаться вопросами о глубинной психологической и культурной основе самой потребности в телестудии и принципах коммуникации, с нею связанных.

Для ответа на эти вопросы необходимо сначала проанализировать сущность функционирования пространства телестудии и коммуникации в нем, а затем исследовать их культурные корни, логику происхождения.

Начнём с одной из наиболее типичных форм телевизионного вещания — совмещения студийного действия и репортажных включений или трансляции экранных произведений различных жанров в рамках единой программы. Например, в студии новостной программы сидят двое ведущих и, поочередно обращаясь к

потенциальным телезрителям по ту сторону экрана и телестудии, произносят тексты, посвященные событиям дня. Во многом содержание монологов ведущих либо предваряет, либо комментирует те репортажи, которые транслируются в ходе программы.

Но не только репортажи прославляют студийное действо. Из телестудии могут вестись трансляции самых разных по жанру экранных произведений — музыкальных клипов, как сегодня происходит в программах музыкальных каналов, фрагментов документальных фильмов, как было в «Клубе кинопутешествий», «В мире животных», художественных фильмов, как в советской «Кинопанораме», перестроечном «Киносерпантине», постперестроечном «Закрытом показе», наконец, фрагментов других телепередач, как бывало в «Старом телевизоре» и т.д.

Наши задачи — обозначить опорные точки предыстории телестудии и определить культурно-эстетическую сущность программы, ведущейся из телестудии, однако не замыкающейся только в ней и транслирующей различные экранные произведения из телестудии. Мы должны осознать «политику» данного жанра, как сказал бы Мартин Шустер [3, 2]. Частично данное исследование может быть отнесено к археологии медиа. Но если большинство работ из этой сферы сосредоточены на изучении предыстории современных технических устройств, тиражирующих изображения [4, 40-48], разнообразных экранов [5; 6, 323-333; 7], то мы разрабатываем, скорее, археологию эстетики современных медийных форм, что является более редкой темой в современной науке [8].

В самых недавних трудах наша тема далеко не всегда располагается на магистральной, поскольку сегодня ученые активно обсуждают социальную значимость экранного медиа [9; 10], процессы «кинематографизации» и «интернетизации» телевидения [11, 84–87; 12, 57]. Впрочем, к социализации отдельных индивидов и к интернетизации тема телестудии тоже имеет отношение, о чем будет сказано в финальной части нашего исследования. Оно должно помочь осмыслению новейших трансформаций концепта

телестудии в любительском видеоблогерстве, поскольку, как уже было замечено, интернет сегодня становится носителем принципов телевизионной трансляции, приемником телевидения, развивающим многие черты его эстетики.

Для реализации поставленных задач применяются междисциплинарные подходы. Искусствоведческие и культурологические методы синтезируются, так как феномен телестудии сегодня не может быть проанализирован в своей целостности и социокультурной значимости в рамках какой-либо одной методологии, оставаясь художественной пространственной моделью, специально создаваемой или корректируемой для телепоказа и в то же время неотделимой от атмосферы повседневной жизни социума.

КОНЦЕПТ СТУДИЙНОСТИ

Рассмотрим феномен телестудии, действие внутри которой перебивается фрагментами или полными экранными произведениями разных жанров. Сама телестудия может быть оформлена совершенно по-разному. Однако ее пространство заведомо публично и предназначено для того, чтобы в нем собирались, чтобы в него приходили те, кто будет вести программу и в ней участвовать, так или иначе обращаясь к телевизионной аудитории.

В студии нельзя заниматься посторонними делами обыденного или личного характера — так, чтобы это запечатлевалось на камеры. Если на столе в студии стоят чашки, бокалы или другие бытовые предметы, они тем самым отрываются от своего обыденного статуса и превращаются либо в часть оформления студии, либо в предметы для демонстрации в контексте актуальных тем. То есть, предметный мир превращается либо в реквизит, родственный театральному, либо в экспонаты, родственные выставочным. (Так, летом 2010 года, во время смога в Москве и пожаров в лесах на территории РФ, в некоторых студийных программах речь шла о том, что необходимо носить медицинские маски. Эти маски, появляясь в руках ведущих и гостей студии, экспертов-

психологов, метеорологов, врачей, становились демонстрационными обсуждаемыми предметами, а попутно — символами актуальной проблемы.)

Одним словом, студия — особая территория. В своем родстве со сценическим пространством телестудия наиболее близка древнегреческому театру и театру классицизма, в которых сложнопостановочные и связанные с кровопролитием события не должны были происходить в игровом пространстве, на глазах зрителей. В телестудии же не происходят те важные события, которые будут «через студию», из студии показываться. Главное качество телестудии — ее принципиальная отгороженность от становящихся предметом показа в транслируемых материалах пространств и событий «большого мира», как сказал бы В. Михалкович [13, 16]. В студии не ведется никакой другой деятельности повседневного характера, кроме собственно развертывания драматургии телепрограммы.

А что же в таком случае может и, как правило, происходит в телестудии прежде всего? Обсуждения, рефлексия вслух, интервью. Речь в монологических и диалогических формах. Повествование от лица тех, кто в студии¹, общение участников программы друг с другом и общение их со своей аудиторией, вернее, обращение к ней, остающейся по эту сторону телеэкранов. Впрочем, этого обращения к телезрителям может и не быть или оно может являться отнюдь не основным приемом организации происходящего в студии.

Поддача пребывания в студии ведущих варьируется. Ведущий может входить в студию на наших глазах, то есть акцентировать, что начало передачи и его приход в пункт выхода на связь с большим миром совпадают во времени. И что ведущий — это обычный человек, ходит на двух ногах, по полу, как простые смертные.

¹ В данной статье не рассматриваются студийные шоу с активными игровыми элементами, подобные советским «Что? Где? Когда?», «Будильнику», недавнему «Прожекторперисхилтон» или ныне популярному «Голосу», поскольку это принципиально другие, хотя тоже студийные жанры, требующие отдельного изучения.

Или — ведущий уже сидит на своем месте, как будто приготовился заранее к предстоящему выступлению — или просто живет на своем рабочем месте? Телеведущий воспринимается в той или иной мере изолированным от обыденной действительности.

Во времена советского телевидения эффекты телестудийности вообще доминировали и обнимали собой все время эфира, потому что от программы к программе зрителей сопровождали дикторы. Прекрасных дам среди них было заметно больше, чем импозантных дикторов-мужчин, но и те, и другие появлялись, как правило, в сидячих позах, хорошо одетые, излучающие спокойствие и доброжелательность. Они обращались к зрителям ровными голосами. Иногда рядом с диктором виднелся край столика, а в новогодний период в кадр могла попасть небольшая нарядная елочка. Весь антураж и манеры дикторов подчеркивали их нахождение в интерьере, специально предназначенном для того, чтобы быть опорным пунктом трансляций всей череды телепередач. Дикторов советского телевидения невозможно было представить вне этого закрытого, спокойного, нейтрального пространства, лишённого природных и городских шумов.

Выявляя специфику телевидения, В. Михалкович писал о том, что «вещательная его программа насыщена комментариями всякого рода. Их изобилие породило специфическую для телевидения фигуру комментатора. Суть его деятельности в том состоит, чтобы снабдить знаками определенный фрагмент или определенный аспект “области пространственного”, нашедший отражение в передаче. Поступая так, комментатор вполне архаичен и традиционен не по содержанию своей речи, но по функции: как и в Книге Бытия, он дает имена явлениям» [13, 34]. Но поскольку студийная программа может комментировать другие телепрограммы, фильмы, компьютерные игры, интернет-произведения, правильнее будет говорить о том, что телевидение «дает имена» и обсуждает множество миров по ту и эту сторону экранов.

В. Михалкович не говорит об отличиях названного библейско-

го эпизода от телевизионного вещания. Бог приводит к человеку всех животных и птиц, «чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей.

И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым...»². Тем самым, дистанционное начало, то есть принципиальное условие телевидения, пока отсутствует. Первый человек непосредственно обращен к представителям только что сотворенного мира. Бог направляет живых существ к человеку. И тот делает именно то, чего от него желает Господь, то есть называет всех. Наиболее существенное отношение к семантике телевидения и телестудии имеет упорядоченность контролируемого процесса и само то, что человек при этом находится в райском саде, в Эдеме.

Необходимо понять, по каким причинам становится столь популярно визуально-виртуальное фланирование из пространства телестудии в различные миры и не было ли после создания мира и наречения именами всего сущего каких-либо иных моделей деятельности, также отображенных в литературных текстах и несущих в себе более прямые аналогии с принципами телевизионной студийности. Если Хэлен Фалтон задается вопросом о специфике точки зрения, представленной в реальности фильма, синтезирующей новеллистическую и театральную репрезентацию [14, 87], то мы сфокусируемся на специфике точки зрения из телестудии, где тоже происходит синтез новеллистичности и зрелищного драматизма.

ДИСТАНЦИРОВАНИЕ ОТ УСЛОЖНЯЮЩЕГОСЯ ХАОСА

Бог, создававший мир, не был локализован в пространстве, он существовал сразу везде. Человек экранной эры, сидящий перед телевизором, способен лишь досягать сознанием и взором сразу и всюду, однако сам при этом находится в определенном месте с весьма обозримыми границами. Фаустовские притязания,

² Библия. Бытие. 2, 19–20.

отнюдь не утраченные в Новое время, перенаправлены в иное русло и снабжены новыми «методологическими основаниями» — не сравнятся с Богом в своих способностях, но создать технику достижения иллюзий сверхчеловеческого видения.

Как мы уже писали, в эпоху экранов происходит неуклонное расширение «границ дистанционного взаимодействия человека со вселенной» [15, 462]. И дистанционность эта принципиальна, необходима как само условие продолжающегося расширения и наращивания визуального присутствия в близлежащей повседневности миров, расположенных «не здесь» и часто «не сейчас». О. Строева справедливо пишет, что «современный человек выстроил технологическую преграду между собой и миром, которая служит своеобразной защитой от экзистенциальных страхов: перефразируя Ницше, можно было бы сказать: “нам дано искусство экрана, чтобы не умереть перед истиной” ... современный человек отгораживается от внешнего экзистенциального хаоса собственноручно сконструированной виртуальной реальностью» [16, 91]. XX век обрушил на человечество революции, мировые и локальные войны, техногенные и климатические катастрофы, знание о жизни микрочастиц и космического пространства. Никогда еще человек не имел возможности жить перманентно подключенным к зрелищу бушующей катаклизмами планеты, космоса, внутренней динамики физической материи.

Перефразируя перефразированное, продолжим: телестудия дана всем нам для того, чтобы не потонуть во фрагментарности транслируемых миров, чтобы не заблудиться в их иррациональных паттернах и неопределенности взаимоотношений. Студия предоставляет ясную, привычную для обыденного мышления, пространственную локализацию, кажущуюся понятно организованной, скомпанованной. Студия — это комната, а комната — это коробка. Не обязательно с правильной и очевидной геометрией форм, но все равно — это полый корпус, внутри которого строятся мизансцены. Студия-коробка как бы сообщается через плоскость

экрана с комнатой-коробкой, где в большинстве случаев сидит телезритель. Вместе эти пространства образуют своего рода двух-частную капсулу. Ей тоже свойственны эффекты зеркальности и автокоммуникации, о которых пишет в своей статье Е. В. Дуков [17, 317–319]. Неслучайно постоянные участники и ведущие студийных программ часто воспринимаются зрителями как некие друзья (хотя некоторые именуют их мнимыми друзьями, псевдодрузьями [18, 28]), родные, понятные люди: ведь они тоже там, «у себя» сидят и о чем-то говорят, почти как зрители дома.

В коробке, как и в границах сцены-коробки, может, в принципе, происходить все, что угодно, и иметь самый разный вид. Но это заведомо не сами явления стихийного бесконечного мироздания, а модели, приспособленные для интерьерной коммуникации. Иными словами, ни войны, ни извержения вулкана, ни наводнения, ни насилия в студии быть не должно.

Мифология телестудии — безопасная, всецело контролируемая территория, защищенная от катастроф и непредсказуемости бытия. Такая территория идеально гармонична, и этим подобна Эдему, как бы далеко от этого образа ни уводил современный студийный дизайн. В студии моделируется цивилизованное общение и управление информационно-образными потоками. Коммуникация рационализирована, упорядочена, спланирована. Поэтому столь сильное впечатление производят нарушения этой мифологии, будь то обливание соком партнера по студийному диалогу или сообщение участникам прямого эфира и телезрителям неожиданной информации, не санкционированной никакими официальными структурами и способной радикально изменить картину мира.

Суммируя все сказанное, отметим, что точка зрения из телестудии — это точка зрения людей, которые во время передачи не погружены в гущу событий большого мира и имеют возможность смотреть не непосредственно на события, но на их экранные отображения, комментировать эти отраженные события и прочие,

невизуализированные в студии события, пропуская и то, и другое через свое индивидуальное восприятие.

Таким образом, студия — это место действия-обсуждения, действия как процесса показа разных запечатленных миров. Но это место действия не равно студийному пространству, в котором и через которое проносятся визуальные образы множества удаленных пространственно-временных моделей. Пространство студии разомкнуто и материальных границ не имеет, будучи переходной территорией для наблюдения, повествования, размышления, обмена мнениями. Все интересы, все волнения и споры в студии связаны именно с жизнью большого мира или множества реальных и виртуальных миров за стенами студии.

РЕНЕССАНСНЫЕ ПАТТЕРНЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ЗРЕЛИЩА

Когда В. Силюнас описывает главные принципы ренессансного театра, он делает акцент на той дистанции, которая в нем появляется между зрителем и представлением, в отличие от более ранней зрелищной культуры: «Премьера самостоятельного театра — это и премьера личности, выходящей на историческую авансцену. В праздниках коллективное начало имело подавляющее преимущество над индивидуальным. Бесцеремонность карнавала была по-своему деспотичной — каждого могли толкать, облить помоями, обсыпать мукой, измазать сажей, сделать предметом нещадной потехи — лишь в театре зритель уподоблялся божеству, получившему право на все происходящее глядеть со стороны. Чувство личной безопасности — ренессансное завоевание. Первыми зрителями испанского театра XVI в. были люди привилегированные, но вскоре в привилегированном по сравнению с участниками карнавала положении окажется каждый зритель» [19, 45].

Не только ренессансный театр, но и литература особенно дорожили принципом дистанцирования, опосредования. Индивидуалистическая эпоха способствовала осознанию высокой ценности личной безопасности и зрителя как реципиента, и фигуры

посредника, рефлексирующего комментатора. В потенциале им может оказаться любой зритель, а также и любой рассказчик, желающий поведать некую историю и дать оценку ее действующим лицам. Так что речь идет о формировании концепта безопасной пространственной позиции, требовавшей физической удаленности рефлексирующего человека как от игрового действия, так и от неблагоприятной повседневной реальности. Данный концепт не утрачивает современности. Как пишет М. Козьякова, «одной из важнейших характеристик публичного пространства является безопасность» [20, 61].

Описывая принципы телевидения, Ю. Богомолов акцентировал именно принцип «рассказа в рассказе», опосредования, действительно свойственного телевидению, но актуализированного ренессансной культурой, в том числе в литературных формах. Рассказ в рассказе «очень популярен был в эпоху Ренессанса, да и в более позднее время. Устная форма здесь — уже сугубо условный прием. Книга как бы не написана, а всего лишь записана. Поэтому подчеркивается исполнительское время, то есть время рассказывания, которое находится в непосредственной близости к читательскому. И обе временные плоскости объединены условным сюжетным ходом» [21, 41]. Если в литературных произведениях Ренессанса развивалась модель многократных «рассказов в рассказе», то в рассматриваемой нами разновидности студийных программ реализуется принцип «показов в показе». Для того, чтобы увидеть внутреннюю соотнесенность этих двух художественных форм, обратимся к истории литературы.

Сравним обрисовку ситуаций в обрамляющем повествовании трех знаменитых сборников новелл — «Кентерберийских рассказах» Джеффри Чосера (конец XIV в.), «Декамероне» Боккаччо (середина XIV в.) и «Гептамероне» Маргариты Наваррской (середина XVI в.). У Чосера, хотя и написавшего свое произведение позже Боккаччо, но сохраняющего большую близость средневековым традициям, целью «компаний» является паломничество [22, 46].

Однако ситуация паломничества оказывается для Чосера в значительной степени поводом оправдать длительное совместное пребывание множества людей разных званий, сословий и занятий. Все они знакомятся друг с другом на территории, в равной степени для всех чуждой, публичной и располагающей к свободному общению, — в трактире «Таборд», выполняющем роль «отправной» комнаты-студии. Трактирщик (здесь он вполне аналогичен ведущему) выступает инициатором поочередного рассказывания историй по дороге к мощам. Он же подает идею устроить конкурс на лучший рассказ, наградой за который должно стать бесплатное угощение в трактире на обратном пути. То есть предлагается тип поведения, превращающий паломничество в развлекательное игровое взаимодействие.

Компания паломников покидает трактир и движется по апрельской солнечной дороге, под неугомонное пение птиц, рассказывая свои истории. Серия нарративов разных персонажей символизирует само передвижение. Обращая особое внимание на чудо всеобщего согласия тянуть жребий и участвовать в рассказывании историй, Чосер, тем самым, внутренне признает изрядную степень условности сконструированной ситуации:

«И, видно, было суждено на небе
Иль тут судьбою нашим решено,
Но только все мы дружно, заодно,
Судьбы разумной встретили решенье,
Чтоб рыцарь выдумку иль приключенье
По жребью первым тут же рассказал» [22, 69].

Автор явно любит начертанной им моделью коммуникации, словно сложившейся спонтанно в мире героев. Эта модель воплощает гармонию бытия довольно большого и весьма разнородного сообщества — рассказчиков-паломников двадцать девять человек. Но отнюдь не их взаимоотношения будут предметом дальнейшего повествования, а большой мир, видимый

сквозь мировоззрения, различные судьбы, случаи, суждения, принадлежащие как героям рассказываемых историй, так и повествователям. Каждой истории предшествует пролог, в котором рассказчик выступает как временный ведущий действия, посредник между описываемым миром и, с одной стороны, читателем, а с другой стороны, прочими участниками путешествия к святым мощам. То есть, в «Кентерберийских рассказах» используются принципы опосредования, решенные как персональное посредничество ряда персонажей при создании новой картины мира из отдельных фрагментов, что во многом предваряет принципы вещания из телестудии.

Истории об отдельных людях, никак напрямую с рассказчиками не связанных, но подаваемых именно в качестве их индивидуальных рассказов, индивидуального видения, станут той системой «окон» и одновременно «очей», которые преломляют вид непосредственной реальности и выявляют ее многогранность. Но ведь это происходит и в телевизионных студийных программах, и в современном многоэкранном мире, при анализе которого неслучайно Е. Николаева использует именно двойственную метафору окна-ока [23, 41].

В «Декамероне» Боккаччо общество юных дам и кавалеров, спасающихся из чумного города и беседующих в поместье посреди чистой прекрасной природы, на тенистой лужайке с «высокой зеленой травой» [24, 21], как нельзя очевиднее воплощает аналогию с пребыванием в раю и занятием упорядоченными, гармоничными действиями по «наречению», описанию, комментированию сущего.

Конечно, здесь уже имеет место образ рая, преображенный ренессансным мышлением, его отсылками к античной культуре с характерным для нее образом «прелестного уголка (*locus amoenus*), становящегося приютом бессмертных божеств либо смертных героев, удостоившихся общением с ними» [25, 233]. С другой стороны, мотив земного рая или «прелестного уголка»

явственно напоминает о стихийно происходящей в массовом сознании мифологизации телеведущих как своего рода «божеств», а гостей студии — как избранных, героев. Соответственно, общение тех и других в идеальной среде телестудии обретает сакральные оттенки. Да и вообще в нашем мире представления об идеально прекрасном пространстве все прочнее связываются не только с понятием медийной привилегированности — нахождением в портале связей с множеством миров, в сообществе с известными лицами, то есть богами «медийного олимпа».

Показательно, что исходные ситуации обрамляющего повествования у Боккаччо и у Маргариты Наваррской спорят друг с другом за первенство в обилии устрашающих подробностей. У Боккаччо это картина города во время эпидемии чумы: «Иные кончались прямо на улице, кто — днем, кто — ночью, большинство же хотя и умирало дома, однако соседи узнавали об их кончине только по запаху, который исходил от их разлагавшихся трупов... Постоянно наблюдались случаи, когда за спиной двух священников, шедших с распятием впереди покойника, к похоронной процессии приставало еще несколько носилок, так что священники, намеревавшиеся хоронить одного покойника, в конце концов хоронили шесть, восемь, а то и больше. И никто, бывало, не почтит усопших ни слезами, ни свечой, ни проводами — какое там: умерший человек вызывал тогда столько же участия, сколько издохшая коза» [24, 11–12].

У Маргариты Наваррской — это злоключения ряда лиц, застигнутых наводнением после благополучного пребывания на лечебных водах Котэре. Героям грозит гибель в бурном потоке, жестокая смерть от напавших разбойников, от разъяренного медведя. Многие в процессе злоключений погибают. Наконец, выжившие герои собираются в монастыре и ждут, когда будет построен мост через разлившуюся реку.

Тем самым, в обоих сборниках конструируется образ жизни как бы после «второго потопа», даже после «земного ада», то есть

многообразных мучений и нарушения всех привычных, рутинных способов организации своего времени. Тогда компании выживших сталкиваются с необходимостью чем-то занять всех сразу и избежать новой беды — скуки (в «Гептамероне»), эмоциональной дисгармонии, какая бывает при играх с выигрывающими и проигрывающими (в «Декамероне»).

Обществу героев Маргариты Наваррской спасение видится в следовании тому образу действий и препровождения времени, каковые известны по «Декамерону» Боккаччо. «И, если вам будет угодно, мы каждый день от полудня и до четырех часов можем проводить на этой прелестной лужайке на берегу горного ручья, где листва так густа, что солнечные лучи не в силах пробраться туда и помешать нам насладиться прохладой», — предлагает Парламента [26, 12]. В описании местопребывания компании, обменивающейся новеллами, вновь брезжит завуалированный образ райского сада: «В полдень же все они встретились в долине, которая была так хороша, что нужно было бы искусство Боккаччо, чтобы ее описать. Надеюсь, однако, все мне поверят, если я скажу, что это был уголок неслыханной красоты... все общество расположилось на зеленой траве, такой мягкой и нежной, что не потребовалось ни ковров, ни подушек...» [26, 13].

Итак, при всех структурных отличиях в произведениях Чосера, Боккаччо и Маргариты Наваррской очевидны важные сходства.

Во-первых, ренессансным идеалом пространства, изолированного от житейских невзгод, приятного для глаз и для пребывания в нем в процессе длительного гармоничного общения и размышлений, выступает прекрасная природа или нейтральная природная среда. Она непременно располагается неподалеку от очагов цивилизации, будь то поместье, монастырь или трактир.

На телевидении же идеал безопасного, комфортного для общения и внешне привлекательного пространства воплощает дизайнерски оформленный интерьер студии, как правило, несущий

щий в себе ряд очевидных отличий и от природного ландшафта, и от частного жилища. В сущности, наиболее типичный дизайн телестудии корреспондирует с идеями городского публичного пространства, что вполне закономерно, поскольку в современности социальной функцией города становится «гармонизация общественного организма, для чего необходимо создание комфортной среды обитания, в том числе формирование публичных пространств» [20, 71].

Идеально сбалансированная городская среда, оазис цивилизации, комфортный интерьер в XX–XXI веках во многом наследуют место центрального образа идеального пространства. В эпоху Ренессанса таким образом был уже не рай как таковой, но его более современные, эстетизированные модификации: Сад земных наслаждений [25, 233–238], условный пасторальный Эдем, рожденный, по определению Л. Баткина, «ностальгией по естественному существованию в первобытной сельской простоте» [27, 97] и в то же время преобразующийся в «целиком сконструированный, идеальный мир», «знак культуры» [там же, с. 97].

Телевидение создает еще один «знак культуры», модель публичного пространства, которое функционирует и как непосредственная реальность, и как дистанционный транслируемый образ идеального места действия — эстетически привлекательного, безопасного и при этом не изолированного от остального мира, но наоборот, обладающего визуальным доступом к нему. Так или иначе, телестудия являет собой символ позитивной публичности «заинтересованного человека», сделавшего своим объектом внимания и рефлексии различные явления мира за пределами студии и, в свою очередь, становящегося объектом внимания аудитории — подобно героям художественного произведения.

Во-вторых, Чосер, Боккаччо и Маргарита Наваррская весьма дорожат идеей гармоничной самоорганизации общества рассказчиков, которое само себя учреждает, само избирает главу, сочиняет принципы регламента и обсуждает правила его поддержания.

В этом строе действий ощущается переключка с утопией Телемского аббатства, созданного в «Гаргантюа и Пантагрюэле» гением Рабле: «Благодаря свободе у телемитов возникло похвальное стремление делать всем то, чего, по-видимому, хотелось кому-нибудь одному. Если кто-нибудь из мужчин или женщин предлагал: “Выпьем!” — то выпивали все; если кто-нибудь предлагал: “Сыграем!” — то играли все; если кто-нибудь предлагал: “Пойдемте порезвимся в поле” — то шли все» [28, 148].

В идеале действие в телестудии — это хорошо срежиссированное действие, обладающее иллюзией импровизационной самоорганизации.

И в ренессансных обществах рассказчиков, и в интерьере телестудии подлинную безопасность и гармоничную атмосферу гарантирует не само пространство, а позиция обходительных, владеющих манерами светского общения индивидов, которые изначально избрали для себя роли обсуждающих, повествующих, оценивающих со стороны то, что происходит не здесь и не сейчас, а случилось когда-то недавно, в мире, отдаленном и недостижимом в период рассказа.

Содержательное наполнение новелл, рассказов очевидцев, репортажных материалов, то есть форматов транслируемого и обсуждаемого, как и манеры обсуждающих, претерпели сильнейшие изменения с ренессансных времен. Но сохранился принцип дистанционной рефлексии вслух, в диалогах и монологах, в состройании эмоционального самоконтроля. Именно этот принцип начинал активно культивироваться в переходную ренессансную эпоху как стиль бытия и способ осмысления мира, его ценностей и пороков, его красоты и безобразия, его самых разных происшествий.

В-третьих, все три сборника новелл представляют своего рода принцип регулярного «вещания», организующего жизнь общества рассказчиков на протяжении многих дней. Причем в мире рассказчиков Маргариты Наваррской знают о «Декамероне» и выстраивают свои действия по аналогии с ним, то есть ощущают

уже наличие некоего «формата», которому удобно следовать. Таким образом, процесс рассказывания и обсуждения как бы переплетается и сливается с повседневностью, что будет характерно для телевизионной модели «прорастания» в обыденной жизни социума.

Рассказчики словно смотрят в окружающий мир сквозь свои истории. Бытие как процесс оказывается творческим процессом рассказывания и комментирования, а это устное коллективное творчество — процессом самого бытия, что тоже отсылает к ренессансным моделями самоорганизации повседневности. Л. Баткин писал об интимности творческого процесса и потребности улавливать мир сквозь «Я» — и «Я» как особый мир [29, 368], рассуждая о личности Петрарки, культивировавшего перманентный процесс чтения и писательства. «Известно, что много позже это завораживающее кружение, погоня за собственным хвостом, станет для искусства одним из наиважнейших сюжетов. Ср. с темой “художник в своей мастерской” или “художник и его модель” в новоевропейской живописи; или же с разыгрыванием спектакля внутри спектакля (начиная с “Гамлета”); или с мотивом “снимается кино” в кино» [29, 368]. Вроде бы, поведение в студии не имеет прямого сходства с поведением людей в повседневности — если понимать ее очень узко. Но если считать, что для многих вполне повседневны беседы за обеденным столом или творческие дискуссии в кафе, или общение за столом деловых и политических переговоров, обсуждение текущих проблем в редакции или в конференц-зале, то мы увидим, что передача в телестудии предлагает идеальные образы довольно распространенной модели поведения.

Конечно, современные студийные программы усложнили коммуникационную модель, намеченную в ренессансной литературе. Теперь возможно общение из телестудии с представителями показываемых миров — в настоящем времени прямого эфира, в режиме телемоста или же приглашение в студию акторов того

или иного экранного сюжета, фигурировавшего в программе. Многомирие становится все более проницаемым, все более похоже на сообщающиеся сосуды, систему транзитных территорий [30, 63–65]. Но какие бы новейшие возможности ни использовало телевидение, студийная программа продолжает воплощать принцип безопасной дистанционности от мира-зрелища. Именно в утверждении возможностей локализованной в пространстве рефлексии о бурно-динамичном потоке бытия состоит политика обозначенного телевизионного формата. В значительной мере это и обуславливает терапевтические эффекты телевидения, или «телетерапию», о реальности и мнимости которой ведутся дискуссии в научной среде [31, 19–20].

ПОСТСКРИПТУМ. СТУДИЯ В ЭПОХУ ИНТЕРНЕТА

Начало XXI века создает феномен видеоблогерства в интернете. Авторы видеоблогов зачастую ведут свои трансляции с приватной территории, буквально из собственной комнаты. Внешне она совершенно не похожа на типичную телестудию. Однако тут пора напомнить, что телевизионные студийные пространства, в сущности, могут выглядеть совершенно непривычно. В том числе они могут быть стилизованы под приватное жилище или проходить в декорациях типичного жилища — как было, к примеру, в перестроечной программе «Старая квартира». В программах канала «Культура» ведущие передач нередко предстают в обстановке, напоминающей лекторий, библиотеку, домашний уголок с письменным столом.

Так что при всем внешнем несходстве обычная комната, из которой ведется показ каких-либо видеозаписей в сопровождении комментария ведущего, будь то профессиональный журналист или любитель, может быть классифицирована как студия. Просто она «работает» студией непостоянно, будучи при этом и жилой комнатой, дачной беседкой, кухней. Подобной полифункциональностью обладали и ранние экраны. Е. Николаева делает

точное наблюдение: «Ранние экраны могли иметь совсем иное назначение — быть простыней, скатертью, обоями на стене, дверью в коридор, чертежной доской и т.д. и служить экраном «по совместительству» [32, 42]. Поздняя телестудия может не принадлежать телевизионному каналу и вести вещание, о котором нас не информируют специальные газеты, журналы или страницы веб-сайтов. Однако эстетически она наследует основные функции и свойства телестудии в традиционном ее понимании. Комната-студия видеоблогера синтезирует в себе приватность и виртуальную публичность, по сути, превращаясь в неотъемлемую составляющую «новой публичной сферы», как определяет данный феномен Е. Дуков, анализируя интернет-блоггерство и его предысторию [33, 115–135].

Итак, телестудия в эпоху интернета существует в двойном режиме — традиционном телевизионном, узнаваемом и новейшем, далеко не всегда узнаваемом, связанном с практикой приватной творческой деятельности в интернете. Телестудия все более становится образом-трансформером, словно нарочно иллюстрируя постмодернистские идеи об относительности любых устойчивых форм, текучести смыслов и шаткости разграничений. Идея безопасного публичного пространства общения уже не главенствует, уступая место идеям синтеза приватного и публичного, а также тотальной интегрированности локального «места действия» в пространство бесконечных реальных и виртуальных миров. Это повышает социокультурный статус приватной территории, перекодирует ее обстановку в декорационную среду и сообщает ее обитателю значимость модератора интернет-вещания.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей. М.: УРСС, 2004. 176 с.
2. Гамалея Г.Н. Моделирование пространства на отечественном телевидении // Наука телевидения: научный альманах. М.: ГИТР, 2005. Вып. 2. С. 12–22.
3. Shuster M. New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre.

Chicago: London: The University of Chicago Press, 2017. 263 p.

4. Бернштейн Б.М. От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная // Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология. М.: Индрик, 2011. С. 40–48.

5. Herbert S. A History Of Pre-Cinema. New York: London: Routledge, 2000. Vol. 1. 343 p.

6. Sobchak V. Afterword Media Archaeology and Re-Presenting the Past // Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications. Los Angeles: London: University of California Press, 2011, pp. 323–333.

7. Parikka J. What is Media Archaeology? Cambridge: Malden: Polity Press, 2012. 200 p.

8. Gabriele A. The Emergence of Pre-Cinema Print Culture and the Optical Toy Of the Literary Imagination. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 229 p.

9. European Cinema and Television: Culture Policy and Everyday Life / Eds. Bondebjerg I., Redvall E.N., Higson A. Copenhagen: Palgrave Macmillan, 2015. 280 p.

10. Television, Social Media and Fan Culture / Eds. Slade Al. F., Narro A. J., Givens-Carroll D. Lanham: Boulder: New York: London: Lexington Books, 2015. 426 p.

11. Greeber G. Small Screen Aesthetics: From Television to the Internet. London: British Film Institute, 2013. 192 p.

12. Mills B. What does it mean to call television 'cinematic'? // Television Aesthetics and Style / Eds. Peacock S., Jacobs J. London: New Delhi: New York: Sydney: Bloomsbury, 2013, pp. 57–66.

13. Михалкович В.И. Очерк истории телевидения. М.: Государственный институт искусствознания, 1996. 256 с.

14. Fulton H., Huisman R., Murphet J., Dunn A. Narrative and media. New York: Cambridge University Press, 2005. 333 p.

15. Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 576 с.

16. Строева О.В. Новый тип мимесиса в эпоху экранной культуры? // Наука телевидения: научный альманах. М.: ГИТР, 2016. Вып. 12. С. 91–99.

17. Дуков Е.В. Зеркала и экраны // Наука телевидения и экранных искусств: научный альманах. М.: ГИТР, 2018. Вып. 14. С. 316–323.

18. Shaap G. Interpreting Television News. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2017. 333 p.

19. Силюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин.

М.: Культура, 1995. 288 с.

20. Козьякова М.И. От ритуала до экрана — эволюция публичного пространства // Наука телевидения и экранных искусств: научный альманах. М.: ГИТР, 2017. Вып. 13. С. 50–71.

21. Богомолов Ю.А. Проблемы времени в художественном телевидении. М.: Искусство, 1977. 127 с.

22. Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. М.: Эксмо, 2008. 768 с.

23. Николаева Е.В. Хронотопы экранной культуры. Повседневность как экранный интерфейс // Наука телевидения: научный альманах. М.: ГИТР, 2016. Вып. 12. С. 32–48.

24. Боккаччо Дж. Декамерон. М.: Художественная литература, 1989. 671 с.

25. Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М.: Изобразительное искусство, 1994. 288 с.

26. Наваррская М. Гептамерон. Л.: Наука, 1967. 420 с.

27. Баткин Л.М. Леонардо Да Винчи и особенности художественного мышления эпохи Возрождения. М.: Искусство, 1990. 415 с.

28. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Правда, 1991. 768 с.

29. Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.: РГГУ, 2000. 1005 с.

30. Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.

31. Yates C. Psychoanalysis and television: notes towards a psycho-cultural approach // Television and Psychoanalysis: Psycho-Cultural Perspectives / Eds. Bainbridge C., Ward I., Yates C. London: Karnac Books Ltd., 2014, pp. 1–30.

32. Николаева Е.В. Экран как зеркало медийных революций // Наука телевидения и экранных искусств: научный альманах. М.: ГИТР, 2017. Вып. 13. С. 31–49.

33. Дуков Е.В. Сеть: публика и искусство. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. 212 с.

REFERENCES:

1. Novikova A.A. Televidenie i teatr: peresecheniya zakonomernostey [Television and Theater: Intersections of Regular Recurrences]. Moscow: URSS, 2004. 176 p.

2. Gamaleya G.N. Modelirovanie prostranstva na otechestvennom televidenii [Modeling of Space on Russian Television] // Nauka televideniya: nauchnyi al'manakh. [The Science of Television: Scholarly Almanac] Moscow: GITR, 2005. Vol. 2, pp. 12–22.

3. Shuster M. New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre. Chicago: London: The University of Chicago Press, 2017. 263 p.

4. Bernshteyn B.M. Ot magii kul'ta k magii esteticheskogo vzglyada. Aura utrachennaya i obretennaya [From the Magic of Cult to the Magic of Aesthetic Perspective. The Lost and Obtained Aura] // Hudozhestvennaya aura. Istoki, vospriyatie, mifologiya [Artistic Aura. Sources, Perception, Mythology]. Moscow: Indrik, 2011, pp. 40–48.

5. Herbert S. A History Of Pre-Cinema. New York: London: Routledge, 2000. Vol. 1. 343 p.

6. Sobchak V. Afterword Media Archaeology and Re-Presenting the Past // Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications. Los Angeles: London: University of California Press, 2011, pp. 323–333.

7. Parikka J. What is Media Archaeology? Cambridge: Malden: Polity Press, 2012. 200 p.

8. Gabriele A. The Emergence of Pre-Cinema Print Culture and the Optical Toy of the Literary Imagination. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 229 p.

9. European Cinema and Television: Culture Policy and Everyday Life / Eds. Bondebjerg I., Redvall E.N., Higson A. Copenhagen: Palgrave Macmillan, 2015. 280 p.

10. Television, Social Media and Fan Culture / Eds. Slade Al. F., Narro A. J., Givens-Carroll D. Lanham: Boulder: New York: London: Lexington Books, 2015. 426 p.

11. Greeber G. Small Screen Aesthetics: From Television to the Internet. London: British Film Institute, 2013. 192 p.

12. Mills B. What does it mean to call television 'cinematic'? // Television Aesthetics and Style / Eds. Peacock S., Jacobs J. London: New Delhi: New York: Sydney: Bloomsbury, 2013, pp. 57–66.

13. Mihalkovich V.I. Ocherk istorii televideniya [An Essay on the History of Television]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya [State Institute for Art Studies], 1996. 256 p.

14. Fulton H., Huisman R., Murphet J., Dunn A. Narrative and media. New York: Cambridge University Press, 2005. 333 p.

15. Sal'nikova E.V. Fenomen vizual'nogo. Ot drevnih istokov k nachalu XXI

veka [The Phenomenon of the Visual. From the Ancient Sources to the Early 21st Century]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2012. 576 p.

16. Stroeva O.V. Novyi tip mimesisa v epokhu ekrannoy kul'tury? [A New Type of Mimesis in the Era of the Screen Culture] // Nauka televideniya: nauchnyi al'manakh [The Science of Television: Scholarly Almanac]. Moscow: GITR, 2016. Vol. 12, pp. 91–99.

17. Dukov E.V. Zerkala i ekrany [Mirrors and Screens] // Nauka televideniya i ekrannykh iskusstv: nauchnyi al'manakh [The Science of Television and the Screen Arts: Scholarly Almanac]. Moscow: GITR, 2018. Vol. 14, pp. 316–323.

18. Shaap G. Interpreting Television News. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2017. 333 p.

19. Silyunas V. Ispanskiy teatr XVI–XVII vekov. Ot istokov do vershin [Spanish Theater from the 16th to the 19th Century. From the Sources to the Pinnacles]. Moscow: Kul'tura, 1995. 288 p.

20. Koz'yakova M.I. Ot rituala do ekrana — evolyutsiya publichnogo prostranstva [From the Ritual to the Screen — Evolution of Public Space] // Nauka televideniya i ekrannykh iskusstv: nauchnyi al'manakh [The Science of Television and the Screen Arts: Scholarly Almanac]. Moscow: GITR, 2017. Vol. 13, pp. 50–71.

21. Bogomolov U.A. Problemy vremeni v khudozhestvennom televidenii [Issues of Time in the Artistic Television]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 127 p.

22. Choser J. Kenterberijskie rasskazy [Chaucer G. The Canterbury Tales]. Moscow: Eksmo, 2008. 768 p.

23. Nikolaeva E.V. Khronotopy ekrannoy kul'tury. Povsednevnost' kak ekranniye interfeysy [The Chronotopes of the Screen Culture. Everyday Reality as a Screen Interface] // Nauka televideniya: nauchnyi al'manakh [The Science of Television: Scholarly Almanac]. Moscow: GITR, 2016. Vol. 12, pp. 32–48.

24. Bokkachcho J. Dekameron [Boccaccio G. Decameron]. Moscow: Khudozhestvennaya literature [Artistic Literature], 1989. 671 p.

25. Sokolov M.N. Bytovye obrazy v zapadnoevropejskoy zhivopisi XV–XVII vekov. Real'nost' i simvolika [Images of Everyday Life in European Painting from the 15th to the 17th Centuries]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo [Visual Art], 1994. 288 p.

26. Navarrskaya M. Geptameron [Marguerite de Navarre]. Leningrad: Nauka, 1967. 420 p.

27. Batkin L.M. Leonardo Da Vinchi i osobennosti khudozhestvennogo myshleniya epokhi Vozrozhdeniya [Da Vinci and the Peculiarities of Artistic . M.: Iskusstvo, 1990. 415 p.

28. Rable F. Gargantuya i Pantagryuel' [Rabelais F. Gargantua et Pantagruel]. Moscow: Pravda, 1991. 768 p.

29. Batkin L.M. Evropeyskiy chelovek nayedine s soboy. Ocherki o kul'turno-istoricheskikh osnovaniyakh i predelakh lichnogo samosoznaniya [The European Person Alone with Himself. Essays about the Cultural-Historical Foundations and Limits of Personal Self Consciousness]. Moscow: RGGU, 2000. 1005 p.

30. Sal'nikova E.V. Vizual'naya kul'tura v mediasrede. Sovremennye tendentsii i istoricheskie ekskursy [Visual Culture in the Media Environment. Present-Day Tendencies and Historical Excurses]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2017. 552 p.

31. Yates C. Psychoanalysis and television: notes towards a psycho-cultural approach // Television and Psychoanalysis: Psycho-Cultural Perspectives / Eds. Bainbridge C., Ward I., Yates C. London: Karnac Books Ltd., 2014, pp. 1–30.

32. Nikolaeva E.V. Ekran kak zerkalo mediynnykh revolyutsiy [The Screen as a Mirror of Media-Based Revolutions] // Nauka televideniya i ekrannykh iskusstv: nauchnyi al'manakh [The Science of Television and Screen Arts: Scholarly Almanac]. Moscow: GИTR, 2017. Vol. 13, pp. 31–49.

33. Dukov E.V. Set': publika i iskusstvo [The Net: Public and Art]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya [State Institute for Art Studies], 2016. 212 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

Заведующая сектором художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания МК РФ,
Москва, Козицкий пер., д. 5.

доктор культурологии

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR:

EKATERINA V. SALNIKOVA

The Head of the Department of Mass Media Artistic Problems
State Institute for Art Studies,
Moscow, Kozitsky pereulok, 5

Doctor of Science in Cultural Studies

e-mail: k-saln@mail.ru