

ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ (ГИТР)

GITR FILM AND TELEVISION SCHOOL

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РФ

STATE INSTITUTE FOR ART STUDIES

ISSN: 1994-9529

ISSN: 2587-9782

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 13.4

The Art and Science of Television

Москва

2017

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ №13.4, 2017

Научный журнал

Журнал «Наука телевидения» посвящен анализу современного состояния и тенденций развития экранной культуры и искусства цифровых медиа: телевидения, радио, кино, новых медиа. Публикует результаты исследований по научным направлениям «Искусствоведение», «Культурология», «Социология», «Средства массовой информации».

Базируется на материалах научной конференции, проводимой Государственным институтом искусствознания (ГИИ) и Институтом кино и телевидения (ГИТР). Адресован исследователям экранного искусства и средств массовой информации, специалистам-практикам в области телевидения и других медиа. Выходит с 2004 года.

“The Art and Science of Television” magazine is devoted to the analysis of contemporary conditions and development tendencies in the visual culture and the digital media art: television, radio, cinema, new media. It publishes results of studies in scientific directions “Art study”, “Culturology”, “Sociology”, “Mass media”. It is based on materials of a science conference, held by State Institute for Art Studies and GITR Film and Television School. It is addressed to researchers in visual art and mass media, practicing specialists in the field of television and other media. It has been published since 2004.

Печатная версия ISSN: 1994-9529

Электронная версия ISSN: 2587-9782

Рецензенты:

Дмитриевский В. Н., доктор искусствоведения

Осокин Ю. В., доктор философских наук

Журнал зарегистрирован в Министерстве по делам печати, телевидения и массовых коммуникаций РФ.

Свидетельство о регистрации ПИ № 77-16663 от 31 октября 2003 г.

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2017

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Председатель:

Литовчин Юрий Михайлович — ректор Института кино и телевидения (ГИТР), кандидат искусствоведения, профессор

Члены редакционного совета:

1. Бурлина Елена Яковлевна — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор
2. Деникин Антон Анатольевич — кандидат культурологии, доцент
3. Ермишева Маргарита Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент
4. Есина Елена Анатольевна — кандидат педагогических наук
5. Кемниц Ярослав Юрьевич — кандидат искусствоведения
6. Лавренова Ольга Александровна — доктор философских наук, кандидат географических наук
7. Луков Михаил Владимирович — кандидат философских наук
8. Монетов Виктор Мартынович — кандидат искусствоведения, доцент
9. Новак Наталья — доктор философии (PhD), ФРГ
10. Рябцева Ольга Викторовна — кандидат культурологии, доцент
11. Стахорский Сергей Всеволодович — доктор искусствоведения, профессор
12. Строева Олеся Витальевна — кандидат философских наук, доцент
13. Тульчинский Григорий Яковлевич — доктор философских наук, профессор
14. Тюлякова Ольга Ахметовна — доктор искусствоведения (PhD), ФРГ
15. Хвоина Ольга Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент

Главный редактор:

Гамалея Генриетта Николаевна — кандидат искусствоведения

Научный редактор выпуска:

Дуков Евгений Викторович — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор

ЭКРАНЫ И ПУБЛИЧНЫЕ ПРОСТРАНСТВА В НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ

Гамалея Г.Н.

ТВ коммуникация как принудительный сценарий
непрерывной имитации.....6

Новикова А.А.

Экранные отражения спортивных событий:
конструирование реальности.....19

Платонова О.А.

Танцевальный флешмоб как социокультурное явление:
экранный образ и внеэкранная реальность.....39

Казючиц М.Ф.

Трансформация зрелищных стереотипов
на малом экране: неигровые телеформаты
США и Канады 1960-х годов.....55

Ростова Н.В.

Сценические истоки семантики литературного
телетеатра 1960-1980-х годов.....70

Волкова М.И.

Жанр телеспектакля в творчестве «театра двух актеров»
М.В. Мироновой и А.С. Менакера:
телеспектакль «Мужчина и женщины».....89

Яцюк О.Г., Михайлов Ф.М.

Плоскость экрана и пространство за экраном:
анимация между модернизмом и реализмом.....104

Хренов Н.А.

К критике коммуникативного разума: причины
возвращения цивилизации изображений к исходной точке.....122

АВТОРЫ.....193

SCREENS AND PUBLIC SPACE IN MODERN AND CONTEMPORARY TIME

Gamaleya G. N.

TV-communication as compulsory scenario
of continuous imitation.....6

Novikova A.A.

Screen reflections of sports events: designing of reality.....19

Platonova O.A.

Dance flashmob as sociocultural phenomenon:
screen image and reality behind the screen.....39

Kazyuchits M.F.

Transformation of visual stereotypes on TV:
nonfictional TV-formats of the USA
and Canada of the 1960th.....55

Rostova N.V.

Scenic sources of semantics of literary
television theater of the 1960-1980th.....70

Volkova M. I.

Teleplay genre in the work of «Theater of two actors»
by M. V. Mironova and A.S. Menaker:
teleplay «A man and women».....89

Yatsyuk O. G., Mikhaylov F.M.

The plane of the screen and space behind the screen:
animation between modernism and realism.....104

N. A. Hrenov

To criticism of communicative reason: reasons of return
of a civilization of images to a starting point.....122

THEAUTHORS.....195

От главного редактора

ТВ-КОММУНИКАЦИЯ КАК ПРИНУДИТЕЛЬНЫЙ СЦЕНАРИЙ НЕПРЕРЫВНОЙ ИМИТАЦИИ

ГАМАЛЕЯ Г.Н.

Институт кино и телевидения (ГИТР)

Статья представляет собою идейное и эмоциональное переживание автором тех проблем коммуникации, которые возникают на отечественном ТВ. Если под коммуникацией понимать межчеловеческое взаимодействие, то, как считает автор, прогнозы Маклюэна об изменении антропологической природы человека на основе технологических носителей информации стремительно сбываются. Сегодня социальное не укладывается в рамки аналитической нормативности, требует для понимания более глубоких психологических подтекстов и виртуальных измерений. Проблема информации, информированности и коммуникации стала ключевой для развития социума, человеческой культуры и индивида. Социальная информация, или социальное вещание, сегодня усиленно плодит мир пустоты, где ее подтасовка, искажение, использовано как превращенное «орудие» против кого-либо, оборачивается искажением коммуникации, уходом ее от своей подлинности, превращение ее в спекуляцию или просто в ложь.

Сегодня состояние культуры характеризуется ослаблением сопротивления инфекции и интоксикации.

Средство обмена мыслями, слово, с развитием культуры неизбежно теряет в цене. Оно распространяется в безмерных количествах и с большой легкостью. Сиюминутная публицистика меркантильно подстрекается сенсационными интересами, раздувает простое различие точек зрения до масштабов общенационального бреда. Мысли-однодневки требуют сиюминутного претворения в действие. Большие идеи внедряются, как положено у нас, очень медленно. Сознание ответственности, мнимо усиленное лозунгами героизма, оторвалось от своих основ в индивидуальной совести и стало мобилизовываться на нужды коллективизма, который возвышает свои ограниченные представления до канона спасительного учения и навязывает свою волю. Тогда вместе с общими лозунгами и с частью личного мнения уходит и личная ответственность за содеянное. Этим воспитывается готовность действовать и жертвовать своей жизнью, которая может потребоваться в любое время. Но кем и как воспитывается этот жертвенный героизм на нашем ТВ спецпрограммами и ветеранами спецэфиров: зачем, ради чего и как?

Главное — люди сами отказали себе в праве логически понимать и определять свои поступки. Они возвращаются к примитивному единению душ и сердец.

«Боже, как грустна наша Россия!» — воскликнул Пушкин, прочитав «Мертвые души».

Ключевые слова: коммуникация, общественное устройство, государственные институты, власть, ТВ, модерн, постмодерн, постмодернизм, СМИ, потребитель.

ТВ коммуникация как принудительный сценарий непрерывной имитации.

Уже никого не удивляет, что мы живем в каком-то безумном мире. Мы это знаем, и главное, повсеместно принимаем как данность. Повсюду сомнения в прочности общественного устройства, смутный страх перед ближайшим будущим, чувство упадка и заката нашей цивилизации. Это трезвые наблюдения и выводы.

Мы видим государственные институты, которые более или менее функционируют, производственные структуры, которые балансируют на краю гибели. Видим, как безрассудно расточаются силы нашего общества. Видим, как то, что некогда казалось прочным и священным: истина, человечность, разум, право расшатываются. Симптоматика известна. Напряженное отношение к правилам, нормам, порядку и однозначность к бинарным оппозициям (высокое — низкое, истина — заблуждение, правда — ложь, красота — уродство), неприятие иерархий, в том числе «горизонтальных» (децентрализация), культура маргинального (интерес к «краям», «полям», к малому и второстепенному). Признание истории «закрытым проектом». Воинствующая эклектика, смешение всего со всем в синхронии и диахронии — обломков из любой живой и мертвой культуры, из любой точки современности или ставшего равноценным прошлого. В целом это дух веселый и принципиально несерьезный, свободный и отвязанный. Впрочем, это не мешает его жестко эксплуатировать и в политике «новой тотальности». В этом опять образец — Россия.

Это серьезный и большой разговор, который становится понятным, если касаться архитектуры, с которой и начался постмодерн. Постмодерн — не просто раскованный стиль — это утрата свободы и социальной гармонии. Путаница в понятиях постсовременности. Постмодерн, постмодернизм порождает рваное отношение к теме вообще. Постсовременность касается всех, и хорошо бы это знать, чтобы не удивляться собственным вкусам и ощущениям, за полвека, изменившимся и все изменившим до неузнава-

емости. Умонастроение и мироощущения заданы грузом усталости от Модерна.

Каждый из нас «человек постмодерна» в той мере, в какой мы спокойно впускаем в свою жизнь немыслимую прежде мешанину одежды, кухни, еды, бытовой техники и всякого дизайна, «этнонауки», «этномедицины», образовательных практик, легенд и мифов всех ворожеев и предсказателей, уважение к легкой потертости, старым городам, разнообразному туризму.

Климат постсовременности порождает атмосферу постмодерна из нее «конденсируется» экстремальная фракция — постмодернизма: ценящая хаос, случайности, приколы, веселую анархию. Это не обязательно творчество, это оттенки стиля жизни. Это проявляется в винтажной мебели, одежде, в искусственно раскрашенных старых клипах и фильмах, многочисленных ток-шоу на всех каналах отечественного ТВ, культивирующие увеселения. Постмодернизм не возвращает утраченное, будь архитектура, свобода или политика, пронизанная проповедями о мнимом прошлом, лучше, чем грубое настоящее. Но мы знаем, что «всеобщего обратного пути не бывает». Хотя обратный путь невозможен, прошлое могло бы быть поучительным или может служить для ориентации. В нашем окультуриванном обществе множество опасных симптомов, среди которых едва ли не главное — «упадок способности суждения», хотя живем в вполне осведомленном обществе, с всеобщим народным образованием и незамедлительной публичностью ежедневных событий. НО...человек стал признавать авторитет только того, кого видит и слышит на экране. Он давно уже потерял самостоятельное знание и ему уже трудно, а порой невозможно, избежать опасности натиска визуальной и словесной внушаемости, при агрессивных атаках ТВ гуру на современного человека, с пониженной способностью к самостоятельному суждению.

Роль СМИ здесь неоценима. Общение осуществляется «не с опорой на символическое, оно происходит с опорой на технику: в этом и состоит коммуникация». [1, с.137]

Сегодня самый маленький набор «правильных ответов», маленьких предметов должен владеть потребитель и этот самый маленький набор «правильных ответов», которым, как предполагается, владеет средний индивид, получает свидетельство культурного гражданства. На этом строится вся политика Телевидения. Вот ответ должительства и необыкновенная популярность «Поля чудес», «Угадай мелодию» и др. Это странная смесь знаков и отношений, школьных воспоминаний, знаков интеллектуальной моды, что сегодня и называется массовой культурой» или — НАИМЕНЬШАЯ ОБЩАЯ КУЛЬТУРА (НОК) в смысле также наименьшего общего знаменателя. Коммуникация массы исключает культуру и знание. «Термин «Культура» принимается по недоразумению. Это культурный бульон, дайджест (набор закодированных вопросов и ответов), этот НОК является в культуре тем же, чем страхование для жизни: он существует, чтобы предохранять ее от риска и на базе отказа от живой культуры прославлять ритуализованные знаки культурализации». [1, с.139]

Заблуждения и непонимание процветают всюду. «Более чем когда-либо люди стали рабами слов, лозунгов, чтобы убивать друг друга — рабами убийственных банальностей в самом буквальном смысле. Мир заряжен ненавистью и непониманием. Нет шкалы измерения, насколько велик процент поглупления и стал ли он больше, чем прежде; глупость стала вредить гораздо сильнее и еще выше, когда восседает на своем троне. Самое скверное — повсюду наблюдаемая БЕЗУЧАСТНОСТЬ К ИСТИНЕ, достигающая своей вершины в публичном восхвалении политической лжи». [3, с.139]

Политтехнологи проектируют политическую «жизнь»: выстраиваются многочасовые прямые эфиры с заранее набранными респодентами — встречи с Президентом — разговоры о насущном — самое большое количество вопросов к Президенту — как он питается, что ест на завтрак и как относится к каше; массовые демонстрации поддержки лидера, фиктивное народовластие. Эта

фальшь любима, как и ликование при разговорах и воспринимается как неотвратимая данность. В контенте ТВ это самое важно событие — ОБЩЕНИЕ СО своими гражданами. В режиме наглядной демонстрации «ручного управления» страной снимаются прямые эфиры из кабинета Президента или заседаний Совета Министров.

Постмодернизм славен иронией. Сегодня ирония монополизирована властью и проявляется в разговорах с управляемой массой, которую специально обученные люди разводят весело и с фантазией. Тексты официоза захлебываются от отвязанных фантазий, от фантастически насквозь лживых, якобы, документов и фильмов. Сегодня мастера идеологического пропагандистского ТВ понимают, что в логике постмодернизма можно создать свое «правило Геббельса»: чем смешнее аргумент, тем серьезнее он будет воспринят. Внизу все воспринимают на веру. Типа: в отрядах «хомячков» в большинстве участвуют норковые дамы, на Болотной мерзнут за копейки Госдепа мужики странного вида, вражеские фрегаты удирают от одного только вида расчехленных железок и т.д.

На прошлой неделе слушаю анонс ток-шоу «Место встречи изменить нельзя» на НТВ — «Свобода слова не для всех! Почему российским журналистам затыкают рот». Смотрю. Интересно. Оказывается, я не дослушала до конца. Оказывается, тема звучит так: «Почему российским журналистам затыкают рот в Европе?». Содержание потрясает нашего зрителя — критиковать власти там запрещено категорически, могут посадить за инакомыслие, писать о коррупции власти еще страшнее». Больше всего боятся в Европе российского «РТ». По свидетельству А.Гурнова, «у них много телеканалов в Америке, Великобритании, но они все очень похожи и выражают одну точку зрения». А вот РТ не врет, поэтому его бояться и хотят закрыть, несмотря на то, что население и Европы и Америки жаждут российской правды и дает рейтинг, какой не снился ни ВВС ни CNN. Рассмотрели А. Норкин и Ольга Белова «главные принципы западной пропаганды», главный из которых

— «сделать информационный вброс: потом разберутся, но осадочек останется», о чем как то предупреждал пресс- секретарь Песков. Западная пресса начала трубить о Панамских офшорах. На это ответил сенатор из Совета Федерации; «Нас втягивают в очередную ерунду». «Это ЕРУНДА проговаривает он по буквам. Норкин подхватывает: «Нигде не упоминается имя Путина, упоминаются его знакомые, но его знакомыми могут быть и король Саудовской Аравии и Порошенко и т.д. Российскому народу сделана такая инъекция, что он уже не реагирует на провокации». Все это под бурные аплодисменты. На финале ток-шоу Гурнов напомнил, что информационную войну Запад начал аж с Ивана Грозного, который «увеличил территорию России, создал российскую армию и много чего хорошего сделал. А его называли тираном. Хотя он казнил всего 8 тысяч человек. Гурнову виднее. Он назвал себя ВЕТЕРАНОМ информационных войн. Пора вводить «орден большой лжи» для этого рода ветеранов. «Панамское дело» проявило их «мужество». Журналист Валерий Фадеев (он же по совместительству ведущий программы «Структура момента»), приглашенный в качестве эксперта утверждает: «Нет ничего, что могло бы скомпрометировать не только нашего президента, но и тех, кто имеет там счета». Практически, этим тема в информационном пространстве федеральных каналов исчерпана. Это только один пример нашей системы пропаганды на ТВ, если не считать обращение к старым фильмам (особенно в выходные дни) из серии жизнь замечательных вождей, их детей и внуков с правнуками. Опять же на НТВ была возможность, посмотреть и послушать наследников Сталина. Восторженные аплодисменты зрителей сопровождали всю программу: ведь «дедушка был добрым, умным, честным и много работал...» «...в Советской России всем хорошо: и убийце, и убитому. Убийца исполняет волю истории, убитый — жертва закономерности, и все довольны». [3, с.181]

Телевидение не особенно мучается над тем, чем занять смотрящих : с утра и до позднего вечера все изощряются в пригото-

лении еды (все возрасты покорны), параллельно все, с тем же энтузиазмом, худеют. Причины разные. Анита Цой придумала «похудение, чтобы поместиться в свадебные костюмы». Нужно отметить ее методы не для слабонервных — и друг друга таскают на плечах, и бревна носят и конечно бегают, а результат спасает чаще утягивающая шнуровка на подвенечных платьях. После еды и похудения в адских муках, вся страна — танцует: в одиночку, со звездами и без оных, группами и целыми городами. »В общем, битвы сезонов». Страна по ноздри окунулась в танцы и никакой политики . Под натиском паркета пали и Петросян, и Винокур со всеми «кривыми зеркалами» и «бабками». Народ вдруг открыл, что лучше танцевать, чем заниматься абсолютно безнадежным делом типа удвоения ВВП или строительства гражданского общества. Сейчас Россия кинулась покорять все разновидности танцев с тем же рвением, с которым покоряли космос. Путь от темпераментного пасадобля к взрывному джайву — перспективный вектор развития страны. Так страна дотанцует до 2018 года.

Еще одна популярная программа, которую анонсировал канал «Домашний» интриговал меня почти месяц: »Герои нашего времени». Герой в его разных проявлениях — самая динамичная фигура советского времени. «Он всегда выступал как строитель новой жизни, как победитель любых препятствий и врагов. В Советском сюжете он нередко соединял два мифа — героический миф и миф жертвоприношения — в один создавая новый советский миф. Кто же у нас был назначен героями? Перечисляю по порядку сюжетов программы: Л. Гурченко, Я. Рудковская, К.Орбакайте, Ж. Фриске, Валерия с Пригожины, Алсу, Светлана Журова- олимпийская чемпионка по гимнастике и депутат Госдумы... и так далее. «Все героини — красавицы, им завидует вся страна(!), На них стараются быть похожими»... и все остальное в закадровом тексте, пока героини показывают себя в своих роскошных домах, демонстрируют свои гардеробные, цветы, аплодисменты, восторженные зрители. И что?

Все это интересно, как эксперимент, как восторг симуляции на обществе. Все равно рано или поздно из этого заноса придется выходить. И ощущение, что это преддверие сверхнового времени.

Если под коммуникацией понимать межчеловеческое взаимодействие, то прогнозы Маклюэна об изменении антропологической природы человека на основе технологических носителей информации. стремительно сбываются. Сегодня социальное не укладывается в рамки аналитической нормативности, требует для понимания более глубоких психологических подтекстов и виртуальных измерений. Проблема информации, информированности и коммуникации стала ключевой для развития социума, человеческой культуры и индивида. Социальная информация или социальное вещание сегодня усиленно плодит мир пустоты, где ее подтасовка, искажение, использовано как превращенное «орудие» против кого-либо, оборачивается искажением коммуникации, уходом ее от своей подлинности, превращение ее в спекуляцию или просто в ложь.

Сегодня состояние культуры характеризуется ослаблением сопротивления инфекции и интоксикации. Средство обмена мыслями, слово, с развитием культуры неизбежно теряет в цене. Оно распространяется в безмерных количествах и с большой легкостью. Сиюминутная публицистика подстрекается меркантильно — сенсационными интересами, раздувает простое различие точек зрения до масштабов общенационального бреда. Мысли-однодневки требуют сюминутного претворения в действие. Большие идеи внедряются, как положено у нас, очень медленно. Сознание ответственности, мнимо усиленное лозунгами героизма, оторвалось от своих основ в индивидуальной совести и стало мобилизоваться на нужды коллективизма, который возвышает свои ограниченные представления до канона спасительного учения и навязывает свою волю. Тогда вместе с общими лозунгами и с частью личного мнения уходит и личная ответственность за содеянное. Этим воспитывается готовность действовать и жертво-

вать своей жизнью, которая может потребоваться в любое время. Но кем и как воспитывается этот жертвенный героизм нашим ТВ спецпрограммами и ветеранами спецэфиров: ЗАЧЕМ, РАДИ ЧЕГО И КАК? Главное — люди сами отказали себе в праве логически понимать и определять свои поступки. Они возвращаются к примитивному единению душ и сердец.

«Боже, как грустна наша Россия!» воскликнул Пушкин, прочитав «Мертвые души».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция, Республика, 2006. 269 с.
2. Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодетелей». М.: Новое литературное обозрение, 2002. 600 с.
3. Хейзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 456 с.

TV-COMMUNICATION AS COMPULSORY SCENARIO OF CONTINUOUS IMITATION

GAMALEYA G.N

GITR Film and Television School

The article represents ideological and emotional experience by the author of those problems of communication which arise on national TV. If we understand human interaction as communication, so,

on author's opinion, McLuhan's forecasts about the change of anthropological human nature on the base of technological data carriers quickly come true. Today the social doesn't keep within a framework of analytical rates, demands deeper psychological implications and virtual measurements for comprehension. The problem of information, knowledge and communication became the key for development of society, human culture and an individual. Social information, or social broadcasting today strenuously produces the world of emptiness where its juggling, distortion, is used as the "tool" against someone, leads to communication distortion, loss of its authenticity, transformation it into speculation or simply falsehood.

Today the condition of culture is characterized by weakening of resistance to an infection and intoxication. The means of exchanging thoughts, the word, inevitably loses in price due to cultural development. It is spread in immense quantities and easily. The momentary journalism is incited by sensational interests, instigates simple differences of points of view to the scales of national nonsense. Short-lived thoughts demand quick realization. Big ideas are implemented very slowly. Understanding of own responsibility, supported by slogans of heroism, came off the bases in individual conscience and began to be mobilized for needs of a collectivism which exalts its limited ideas to a canon of the saving doctrine and imposes its will. Then the personal responsibility for deeds leaves together with the general slogans and with a part of personal opinion, too. It cultivates readiness to act and sacrifice the life which can be demanded at any time. But who and how cultivates this sacrificial heroism on our TV? By special programs and veterans of special broadcasts: why, what for and how?

The main thing is that people denied themselves the right to understand logically and define their acts. They come back to a primitive unification of souls and hearts.

“My God, how sad is our Russia!”—Pushkin exclaimed, having read “Dead souls”.

Keywords: communication, social system, state institutions, power, TV, modernist style, postmodern, postmodernism, mass media, consumer.

**ЭКРАНЫ И ПУБЛИЧНЫЕ
ПРОСТРАНСТВА
В НОВОЕ
И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ**

**SCREENS AND PUBLIC
SPACE
IN MODERN
AND CONTEMPORARY TIME**

ЭКРАННЫЕ ОТРАЖЕНИЯ СПОРТИВНЫХ СОБЫТИЙ: КОНСТРУИРОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ

НОВИКОВА А.А.

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»*

В статье анализируются, во-первых, исследование российско-бразильской группы ученых, изучавших отражение в медиа двух стран Олимпиады 2014 (Сочи) и 2016 (Рио-де-Жанейро), а также Чемпионата мира по футболу в Бразилии, во-вторых, работа норвежских ученых под руководством антрополога культуры Арне Мартина Клаусена, где Олимпийские игры рассматриваются как ритуал восхваления современности, а «олимпизм» - в качестве ключевого агента в процессе модернизации.

Автору было интересно проанализировать, заложена ли идея восхваления современности в драматургию олимпийских шоу в Сочи и Рио-де-Жанейро, а также акцентируется ли на этом внимание в телевизионных новостях и социальных сетях. При анализе отечественных новостей, связанных с этими событиями в мире спорта, у автора сложилось ощущение, что нашим зрителям предлагается воспринимать Бразилию как страну, близкую России по своей ориентированности не на современность, а на прошлое.

Автор считает, что в случае с олимпийским шоу, выстроенным на идеях и конфликтах русского аван-

гарда, имеет смысл говорить не о ритуале «восхваления современности», а ритуале восхваления «мифа о прогрессе», прошедшего через всю советскую культуру XX века. При сравнении российского и бразильских шоу в первую очередь в глаза бросается технологический аскетизм обоих латиноамериканских зрелищ, а также повторяющийся в обоих случаях акцент на экологической тематике и специфике природы континента. В случае с Олимпийским шоу в Сочи мы имеем дело с фреймом «коронации», ориентированном на прошлое, а в случае с Олимпийским шоу в Рио — с фреймом «завоевания», ориентированном на будущее.

«Великое прошлое», которым можно гордиться и которое достойно «коронации», не идет ни в какое сравнение со скромным модернизированным настоящим и экологически модернизированным будущим, содержащим в себе минимальный процент мифа, но имеющим потенциал для освоения новых современных форм «завоевания» через научное понимание законов миропорядка; причем без соревнования между культурами и цивилизациями, человека и природы, а через поиск рациональных подходов к жизни. (284)

Ключевые слова: Олимпиада, чемпионат мира, футбол, Бразилия, Россия, современность, прошлое, будущее, ритуал восхваления, миф, человек, природа.

Когда речь идет о масштабных спортивных событиях, таких как Олимпиада или Чемпионат мира по футболу, медиасреда уже не может рассматриваться как набор отдельных сред — телевизионной, сетевой или какой-то еще. Современные мега-шоу конструируют конвергентную трансмедийную среду, в которой экранные образы выходят за границы отдельных медиа, рассказывая о событии на разных платформах.

С 2014 по 2016 год российско-бразильская исследовательская группа изучала отражение в медиа двух стран Олимпиады 2014 (Сочи) и 2016 (Рио-де-Жанейро), а также Чемпионата мира по футболу в Бразилии [1]. Одной из задач был сравнительный анализ шоу открытия и закрытия спортивных состязаний с точки зрения подходов к формированию национальной мифологии. А также сопоставление ключевых драматургических конфликтов, отраженных в шоу, и социальных конфликтов, обсуждаемых в телевизионных новостях и социальных сетях во время проведения мероприятий.

Исследование спортивных событий (шоу) с разных позиций неоднократно проводилось в разных странах, принимавших у себя Олимпийские игры. Однако чаще всего подобные исследования имели этнографический фокус, то есть анализировали, как национальные культуры вступают в синтез с интернациональными идеями Олимпийского движения, как местные культурные традиции адаптируются к унифицированным требованиям международной команды организаторов. А также исследованиями национальной идентичности через ее преломление в спорте [5].

Подобные подходы, безусловно, важны. Мы тоже коснемся этих вопросов в своей работе. Однако на наше исследование большее влияние оказала работа норвежских ученых под руководством антрополога культуры Арне Мартина Клаусена [4]. В нем Олимпийские игры рассматриваются как ритуал восхваления современности, а «олимпизм» («olympism») — в качестве ключевого агента в процессе модернизации.

Нам было интересно проанализировать, заложена ли идея восхваления современности в драматургию олимпийских шоу в Сочи и Рио-де-Жанейро, а также акцентируется ли на этом внимание в телевизионных новостях и социальных сетях. На наш взгляд, главная идея, транслируемая зрителям шоу открытия Олимпиады в Сочи: «Наше великое прошлое — гарантия нашего светлого будущего». Будущее при этом представлено очень неконкретно, в виде маленькой девочки по имени Любовь. Эта девочка в ходе шоу про-

летает над символами России, ее территориями, сквозь разные исторические периоды в будущее. Девочка лишена каких-либо отличительных черт. Она одета в белое, освещена белым светом. Можно сказать, что это не живая девочка, а ангел по имени Любовь. Никакого конкретного представления о будущем шоу не дает.

Более чем двухчасовое зрелище состоит из ряда эпизодов прошлого, которым сценаристы придают особую значимость. При этом внутри исторических эпизодов и между частями шоу отсутствует конфликт. Это достигается, в частности, благодаря тому, что режиссеры все время меняют медиаплатформу действия: часть эпизодов предстают перед зрителем в виде кино, другие эпизоды представлены в виде сценического действия разного типа (световое шоу, цирковое шоу, ледовое шоу и т.д.). Перед зрителем движутся фигуры разного масштаба и разной степени условности, меняется цветовая гамма, световая и звуковая партитуры тоже разнообразны. Объединенные телевизионным экраном элементы этого грандиозного коллажа создают ощущение одновременно существования разных исторических эпох, отсутствия и конфликтности, и преемственности (как эстетической, так и исторической) внутри прошлого и прошлого с современностью.

И с точки зрения дизайна, и с точки зрения драматургии шоу сделано с использованием художественных приемов, характерных для эстетики русского авангарда начала XX века. Эклектичная, полная художественных аллюзий структура шоу открытия Олимпиады в Сочи, придуманная командой под руководством телевизионного режиссера Андрея Болтенко (Первый канал), имеет к спорту весьма формальное отношение. Подобное зрелище могло быть сделано для любого другого массового праздника государственного значения. Олимпийская символика используется в нем в минимально необходимом объеме и преимущественно чтобы подчеркнуть одну из ключевых идей авангарда — «торжество машин», а сегодня — новых технологий. Казалось бы, это полностью подтверждает идею Арне Клаусена об Олимпиаде как ритуале восхваления со-

временности. Однако как раз о современности русский авангард задумывается мало. Тесно связанный с идеями социального преобразования общества — коммунизма, — он прежде всего был ориентирован на создание символов и мифологии идеального будущего, выводящего человечество за рамки человеческого.

Таким образом, нам представляется, что в случае с олимпийским шоу, выстроенным на идеях и конфликтах русского авангарда, имеет смысл говорить не о ритуале «восхваления современности», а ритуале восхваления «мифа о прогрессе», прошедшего через всю советскую культуру XX века.

В новостях федеральных каналов об Олимпиаде в Сочи «миф о прогрессе» ярче всего представлен в репортажах о строительстве нового городского и спортивного пространства. До начала Олимпиады эта тема представала в репортажах-отчетах о ходе строительства и в виде выступлений официальных лиц, обозначающих сложности, но обещающих успешное и своевременное решение проблем. Оппозиционные СМИ («Новая газета», телеканал «Дождь» и др.) и социальные медиа, уделяя проблемам строительства много внимания, делали акцент на предполагаемой коррупции и нарушениях прав местного населения, которых ради создания новой «идеальной» инфраструктуры фактически выгоняли из домов.

Количественный анализ упоминаний Олимпиады в социальных сетях (проведенной службой Wobot по заказу Медиалаборатории ЦФИ НИУ ВШЭ)¹ показал, что тон сообщений по охвату в период до Церемонии Открытия имеет преимущественно негативный эмоциональный окрас, тогда как тон сообщений в период после церемонии (и до начала активной фазы украинского кризиса, который оказал существенное влияние на изменение повестки дня) имеет

¹ С опубликованными результатами исследования можно познакомиться здесь: <https://linisevents.hse.ru/data/2014/09/01/1313569873/Thesis%20SPB%20Social%20media%20Kiriya.pdf>

преимущественно положительную эмоциональную окраску. То есть церемония шоу открытия послужила импульсом для трансформации доминантного мнения об Олимпийских Играх, представленного в публичной сфере. Значительное количество людей, прежде относившихся к подготовке Олимпиады скорее негативно, наблюдая шоу открытия по телевизору, писали в социальных сетях, что испытывают чувство гордости за свою страну, не могут сдерживать слез счастья.

Сравнивали, в первую очередь, с шоу открытия Олимпиады в Лондоне в 2012, которое ставил знаменитый кинорежиссер Дэниел Бойлом. В нем сюжеты из истории Великобритании тоже переплетались с сюжетами из литературных произведений. Однако акцент был сделан на произведения массовой культуры (Джеймс Бонд, Гарри Поттер и т.д.), а собственно олимпизму было уделено значительно большее место. Эмоциональное воздействие российского зрелища опиралось, на наш взгляд, на два фактора — гордость за величие российской истории и высокой культуры (среди героев шоу Л. Толстой, Ф. Достоевский, поэты Серебряного века и др.), а также гордость за то, что мы могли создать такое дорогое и эффектное шоу, которое не уступало, а во многом даже превосходило аналоги.

Открытия Чемпионата мира по футболу в Бразилии (2014) и Олимпиады в Рио-де-Жанейро (2016) были очевидно гораздо более дешевыми зрелищами и оставляли ощущение импровизации. Значительная часть отечественных зрителей высказывала в социальных сетях недовольство зрелищной стороной мероприятия. Однако о том, что экономия является сознательным решением организаторов шоу, было заявлено заранее. Средства массовой информации Бразилии все время подготовки к Олимпиаде ставили под сомнение целесообразность проведения соревнований мирового масштаба в стране, где столько социальных и экономических проблем.

Креативный директор Фернанду Мейреллиш предупреждал зрителей, что концепция шоу будет отличаться от того, что они

видели прежде: «Афины, Пекин и Лондон рассказывали о героическом прошлом своих стран, а мы покажем, какими мы должны стать в будущем. <...> Если 40 процентов домов в Бразилии не имеют ассенизации, то как можно тратить миллиарды на шоу?»².

При сравнении российского и бразильских шоу в первую очередь в глаза бросается технологический аскетизм обоих латиноамериканских зрелищ, а также повторяющийся в обоих случаях акцент на экологической тематике и специфике природы континента. Историко-культурная линия повествования идет фоном, причем ожидаемого педалирования карнавальной традиции нет и в помине. Элементы карнавала появляются наряду с прочими эпизодами. Действия выглядят как связанная цепь событий, где постоянно развивается конфликт: растений с животными, человека с природой, индейцев с завоевателями. Однако этот конфликт остается в прошлом. В шоу открытия Чемпионата мира по футболу он трансформируется в игровой «конфликт» спортсменов с танцорами за право считаться «лицом Бразилии», конфликт очевидный для массовой международной аудитории, которые знают преимущественно про бразильский футбол и бразильский карнавал.

Шоу открытия Олимпиады в Рио включает в себя несколько исторических эпизодов, но главный акцент сделан на уже модернизированную традицию, в частности, на знаменитую песню в стиле босса-нова «Девушка из Ипанемы», которую на рояле исполняет внук автора. Героиню знаменитой песни символизирует бразильская красавица — супермодель Жизель Бюндхен, чей проход по арене стал важным элементом драматургии шоу.

Вторая часть зрелища, занимающая значительно более длинный отрезок времени, к Бразилии вообще не имеет отношения. Он

² 10 самых ярких моментов церемонии открытия Олимпиады 2016 в Рио//Hello! Режим доступа: <http://ru.hellomagazine.com/zvezdy/novosti-o-zvezdakh/16552-10-samykh-yarkikh-momentov-tceremonii-otkrytiya-olimpiady-2016-v-río>.hp://ru.hellomagazine.com/zvezdy/novosti-o-zvezdakh/16552-10-samykh-yarkikh-momentov-tceremonii-otkrytiya-olimpiady-2016-v-río.h. Дата обращения: 20.01.2017.

про глобальные экологические проблемы — таяние ледников, парниковый эффект, гибель лесов. Статистические сводки, документальные кадры и другие видеоматериалы объединены со зрелищем на арене в единое целое благодаря сценической конструкции, стилистика которой навеяна традициями знаменитого бразильского архитектора Оскара Нимейера, а воплощена под руководством современного режиссера и продюсера Фернанду Мейреллиш. В нем современность опирается на диалог с 1960-и годами, история и социальная несправедливость проступают через торжество технологий, эстетика высокого искусства полемизирует с эстетикой повседневности, пронизанной подчеркнутым контркультурным антиэстетизмом панка. Описывая сценографию олимпийского шоу в Рио, архитектурный критик и урбанист Г. Ревзин [2] не находит в драматургии шоу, придуманного бразильцами, необходимых для этого вида зрелища эмоционального подъема, катарсиса, радости единения, иронизируя, что если продолжать традицию, то на следующей Олимпиаде зрителей ждет «доклад главы государства по вопросам макроэкономики». Но на наш же взгляд, именно соединение контркультурной эстетики середины XX века с современной экологической тематикой, выразившейся, в частности, в символических «посевных работах» и в прорастании деревьев, и состоит главный этос будущего, воплощенный в зрелище.

Не нарушив правила Олимпийской хартии, в которой сказано, что принимающая сторона делает представление, где рассказывает о своей истории, географии и культуре, а главная часть шоу — парад спортсменов и зажжение огня, Фернанду Мейреллиш сумел рассказать о том, ради чего Бразилии стоит преодолевать и архаический уклад, и экономические проблемы, и культурные стереотипы.

После просмотра шоу у зрителя складывается ощущение, что главное достижение бразильцев, их «билет в будущее» — это способность к примирению противоречий — эстетических и смысловых. Таким образом, современность побеждает все конфликты,

что вполне укладывается в «ритуал восхваления современности» и лозунга: «О, спорт! Ты мир». Эта же идея единства остается главной и в шоу закрытия. В нем 200 пар, танцующие самбу, соединяются с выступлениями колумбийских и бразильских певцов, американского гитариста, хип-хоп музыканта. Можно предполагать, что бразильцы не стремились с помощью мировых спортивных шоу подчеркивать свою этнографическую и историческую специфику, формировать с их помощью национальную мифологию, как минимум, рассчитанную на внешнего наблюдателя.

Российские медиа, напротив, освещая Чемпионат мира по футболу в Бразилии, преимущественно рассказывали о том, что продолжает связывать Бразилию с прошлым. В ходе исследования мы проанализировали репортажи об этом событии, показанные в новостях Первого канала. Корпус материалов для анализа формировался по результатам автоматического поиска в архиве программы по ключевым словам «Чемпионат мира в Бразилии». Из 165 упоминаний этого сочетания слов лишь в 12 случаях они появлялись в развернутых новостных сюжетах на эту тему.

Мы проанализировали эти аудиовизуальные материалы подробно. Среди главных обсуждаемых тем — коррупционные скандалы, проблемы, связанные со строительством, — темы, достаточно типичные для олимпийского контекста во многих странах мира. Однако, на наш взгляд, в российском освещении Чемпионата мира по футболу в Бразилии есть специфические черты. После просмотра новостей, сложилось ощущение, что телевизионные новости предлагают зрителям воспринимать Бразилию как страну, близкую России по своей ориентированности не на современность, а на прошлое. Только в случае с Бразилией это прошлое в большей степени связано с этнической составляющей, но не только.

В частности, через восхваления прошлого в российских сюжетах об Олимпиаде в Рио подается тема модернизации в бразильском спорте.

В сюжете о пресс-конференции К. Рональдо журналисты акцентируют внимание на его словах, что *«России, как и Бразилии, не хватает таких звезд, какие у них были в **прошлом**»*³

- В сюжете о поражении бразильских футболистов журналист комментирует событие: *«Это **раньше** бразильцев **называли кудесниками мяча**, которые забивали столько, сколько они захотят»*⁴.

При этом Бразилии, как и России, не чужда технологическая модернизация. Журналисты считают важным сообщить российскому зрителю, что в Бразилии появилось *«первое в мире футбольное поле, которое освещается энергией самих игроков»*. Правда произошло это уже после Чемпионата мира⁵.

Наиболее показательными с точки зрения репрезентации Бразилии в контексте Чемпионата мира мы считаем два тематических репортажа.

Первый знакомит российского зрителя с подготовкой к чемпионату⁶.

С первых кадров журналист погружает публику в атмосферу контрастов: *«**Яркие подвесные кабинки** привычней на горнолыжном курорте где-нибудь в швейцарских Альпах, но никак не **на фоне трущоб**»*.

Оказывается, что еще недавно обитатели этих мест (фавелы Алемау) ходили по горам пешком, и только Олимпиада дала им возможность передвигаться на транспорте (по канатной дороге). Вместе с транспортом в этих местах появилась полиция *«и безопасность хотя бы в окрестностях станции»*.

При том, что средний россиянин мало что знает о Бразилии, такое начало должно создать ощущение, что до начала подготовки к Олимпиаде бразильцы жили на средневековом уровне:

³ URL: <http://www.1tv.ru/news/sport/284184>

⁴ URL: <http://www.1tv.ru/news/sport/263089>

⁵ URL: <http://www.1tv.ru/news/world/275126>

⁶ URL: http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5794/fi32002

«Таких, как Валерия, в Рио-де-Жанейро — миллион. Жизнь внизу для них не по карману. Кухня, коридор и две маленьких комнаты. В одной хозяйка спит с мужем и младшей дочерью, в другой — еще пятеро. Вообще-то детей десять, но у старших уже своя жизнь». Старший сын — наркоман. И подобных семей и жизненных историй много, как утверждает журналист.

Спасением ситуации занято не общество, а власть, как и в России:

«Бразильские власти поставили перед собой **амбициозную задачу** — очистить крупные города от гангстеров и наркодельцов. Ведь на Чемпионат мира по футболу, а потом и на Олимпиаду в 2016 году приедут люди со всего света. **Зачистки проводились жестко, по-военному**. Часть трущоб в центре снесли вовсе, **людей выселили** на окраину. Методы многие критиковали, но определенных успехов добиться удалось.

“У нас теперь туристов в фавелы водят, например, в Дону Марту. Там **спокойней, чем в иных городах США**”, — отмечает губернатор штата Рио-де-Жанейро Луис Фернандо Пезао».

Патерналистская жесткость государственной машины должна показать российскому телезрителю и сходство России и Бразилии, и подчеркнуть отличие в пользу России, где ситуация не столь трагична, а поведение власти мягче.

«Почти половина жителей Рио — против чемпионата. А в Сан-Паулу, где в четверг состоится его открытие, многие готовы объявить турниру **бойкот**. Людей не пугает даже **уголовное преследование**, которым грозят работникам метрополитена, объявившим бессрочную забастовку».

«Акции протеста в Рио не прекращаются ни на день», «**зарплаты нищенские**», «большинство зданий давным-давно требуют капитального ремонта», «в столовых (школьных) — **разруха**», часть детей в 11 лет не умеют читать»⁷.

⁷ URL: http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5794/fi32002

Судя про приведенным цитатам, журналисты Первого канала подают процесс подготовки к Чемпионату мира в Бразилии как ЗАВОЕВАНИЕ (по классификации Каца/Даяна). Причем героиня репортажа — многодетная мать из трущобы — совсем не против Чемпионата, не против ЗАВОЕВАНИЯ. Она ждет его и воспринимает как счастье:

- *«Я столько на питание трачу за месяц, сколько там один билет стоит! Но там так красиво. Я бы, наверное, от **счастья заплакала**, если б туда попала».*

Благодаря этому репортажу российский зритель убеждается, что современная Бразилия живет в прошлом. Олимпиада не может помочь ей двигаться в будущее, так как жители не готовы к естественной модернизации. Этому мешают и экономические проблемы, и неспособность к рациональному решению проблем. Это иллюстрируется историями о реакции на проигрыш своей команды:

- *«... после игры из разных бразильских городов стали приходить сообщения о **беспорядках**. Настоящая паника началась на знаменитом пляже Копакабана в Рио, где тоже смотрели игру. Правда, **паника** не из-за счета, а из-за **десятков грабителей**, которые воспользовались большим скоплением людей и начали **выхватывать у них сумки и срывать украшения**»⁸.*

Эта информация в олимпийском контексте воспринимается не столько как социальная, сколько как этнографическая особенность бразильцев — склонность, по мнению журналиста, к экзальтированному поведению:

- *«Бразилия в **эйфории футбольных страстей и бесконечного карнавала**».*

- *«У нас многие **артисты играют в футбол**, и, между прочим, неплохо. Мы даже свою футбольную команду имели», — говорит президент **школы самбы «Портела»** Сержинью Прокопиу.*

- *«**Танцевать самбу и болеть** за своих бразильцев **уговари-***

⁸ URL: <http://www.1tv.ru/news/sport/262724>

вать не надо. Им бы **каждый день — мундиаль и карнавал.** Самые **страстные** болельщики, как ни странно, — **женщины.** Даже будучи в весьма элегантном возрасте, не пропускают ни одной игры и прекрасно разбираются, кто есть кто».

- **«Бразильцы верят,** что их команда окажется в финале и — единственная на планете — **станет чемпионом мира в шестой раз.** «Они как-то по-другому болеют. **Более страстно,** что ли, более празднично. Бразильцы вообще больше сочетаются с футболом, чем, например мы, французы. Хотя мы тоже очень болем за наших!» — отмечает болельщик из Франции.

- «Финальный свисток на поле — начало праздника для всех. Найти жителя Рио, который бы **не умел танцевать самбу,** на верное, **невозможно.** <...> **Две страсти — футбол и самба — слились, наконец, вместе...**»⁹

- Бразильцы **отчаянно болеют** за своих. **О любимых спортсменах** говорят в новостях, на улицах. В их честь даже **называют детей**».

- «Супруги Вандерейвер ждут своего первенца. Малыш должен появиться на днях. Кто будет, мальчик или девочка, заранее решили не узнавать. Но с именем будущие родители определились сразу: «Маноя Поль Рональдо. А если будет девочка, то Мазла Паола Рональда. Это мой кумир. Я **его в детстве увидел по телевизору и с тех пор обожаю Рональдо**», — признается Микаэл Вандерейвер»¹⁰.

Разумеется, в России иногда тоже называют детей в честь спортсменов и актеров, но это не считается обычной практикой. В репортаже это подается как развитие этнической традиции:

- **«Индейцы** племени паташо обычно **называют своих детей именами трав и птиц.** Но недавно у них появился телевизор. Теперь они не пропускают ни одного матча национальной сборной.

⁹ URL: http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5794/fi32193

¹⁰ URL: <http://www.1tv.ru/news/world/262388>

У них уже есть свои кумиры, чьи имена они теперь прибавляют к своим, традиционным, индейским»¹¹.

Этнографическая специфика Бразилии занимает в российском телеэфире периода Чемпионата мира значительно больше места, чем ожидаемые, на первый взгляд, собственно спортивная, карнавальная или социально-экономическая.

Текст одного из самых длинных и ярких репортажей этнографического типа мы приведем полностью и проанализируем дискурс, потому что он очень показателен:

- *«Футбольная лихорадка — в джунглях Бразилии. Индейцы племени паташо в обмен на ловушки для снов получили телевизор. И теперь к звукам тропического леса добавились крики комментаторов и рёв болельщиков».*

Если интерпретировать этот абзац, можно сказать, что футбольные болельщики в Бразилии — люди, больные лихорадкой. Этой болезнью заразили племена аборигенов. Телевизор превратился в ритуальный предмет, создающий сакральную среду, которая включает теперь не только крики птиц и рев зверей, но крики и рёв больных людей.

- *«У паташо даже есть своя сборная — пятикратный чемпион района. Поклонники футбола ждут четвертьфинальных матчей чемпионата мира, которые начнутся завтра. Команды сейчас готовятся, а хозяева чемпионата — не перестают болеть за своих. За всеми новостями первенства следят и в многомиллионном Рио и в отдалённых деревнях».*

У индейцев есть СВОЯ сборная. То есть они не являются частью страны в целом? И только футбол объединяет Рио и отдаленные деревни?

- *«Такую картину в деревне Жакейра увидишь нечасто. Сериалы здесь не смотрят, развлекательные шоу и викторины тоже. Телевизор выносят только по особым случаям. Сейчас —*

¹¹ URL: <http://www.1tv.ru/news/world/262388>

как раз такой. Играет сборная Бразилии. Вообще-то **телевизор** у индейцев появился совсем недавно, всего **пару недель назад**. Немецкая сборная привезла. Приехали за сувенирами и сделали такой царский подарок. Один из стадионов Чемпионата — в 200 километрах отсюда. А база сборной Германии — всего в 15. **Немцы** заказали индейцам несколько тысяч традиционных подвесок — «ловушек для снов» (видимо, чтобы футболисты хорошо высыпались перед матчами), а **выкупили только часть заказа**. **Остальное компенсировали новенькой “плазмой”**. Теперь **индейцы за немцев тоже болеют**, желают им дойти до финала. **Но благовония курить и ритуальные пляски плясать — это только для своих»**¹².

В этой истории роли «завоевателей» и технологических модернизаторов оказываются менеджеры немецкой сборной. Они заказали ритуальные предметы, а заплатили другим ритуальным предметом — телевизором. Теперь просмотр Чемпионата — часть ритуала, в ходе которого болеют за модернизаторов. Но эта модернизация частичная, индейцы не погружаются в телевизионную реальность целиком (или пока не погружаются), не смотрят сериалы, шоу и т.д. и в свои ритуалы полностью «волшебных дарителей» (по Проппу) не пускают.

Такая интерпретация подтверждается историко-этнографической информацией далее:

- «*“Мы впервые в жизни увидели телевизор в 1985 году. Просто смех! Никто из нас не мог понять, как в него попали люди и куда они потом деваются. Бегали вокруг, искали вход и выход. Также хотели, чтобы нас в телевизоре показали”, — рассказывает Нитинауа Паташо.*

То есть телевизор им знаком уже 30 лет назад! И с тех пор процесс модернизации так и не пошел? Это подтверждается элементами антропологического репортажа внутри репортажа о ЧМ:

¹² URL: <http://www.1tv.ru/news/world/262306>

- «500 с лишним лет назад далекие предки индейцев паташо встречали первых португальцев. Именно отсюда начиналось освоение Бразилии: одни приобретали, другие теряли. Из 1200 народностей, живших в то время, сейчас осталось менее 200.

- Последняя массовая резня индейцев была в 1950-м. Дона Нега потеряла тогда мужа и троих из своих девятерых детей. «Нам все время приходилось скрываться, прятаться. Жили в лесу, боялись даже костер развести, передвигались только след в след, чтобы не заметили. Трудное было время», — вспоминает Дона Нега Такуара.

- Только недавно паташо удалось вернуть свои исконные земли. Теперь живут туризмом и земледелием. Есть грядки с ананасами. Урожай — через пару месяцев.

- «Мы, конечно, бываем в городе, у нас многие там учатся. Но ваша одежда неудобна, обувь сковывает ноги. Когда мы возвращаемся домой, мы с облегчением снимаем все это. Мы гордимся, что мы паташо», — говорит староста деревни Жакейра Сиратан Паташо».

Дальше история становится все более противоречивой: телевизор они не смотрят, но разбираются в праве, бухгалтерии, пользуются мобильными телефонами и социальными сетями.

- «Современные индейцы, хоть украшают себя, как 500 лет назад, **разбираются и в праве, и в бухгалтерии**. У них есть **мобильные телефоны и свои странички в социальных сетях**. Они поддерживают стремление молодых учиться на пользу общине и вплетают в традиционные украшения монограммы любимых футбольных команд».

То есть модернизация жизни индейцев все-таки идет? Но избирательная? И Чемпионат мира по футболу оказался в ряду неотторгаемых этой традиционной культурой проявлений современности.

Ближе к финалу репортажа журналист еще раз повторяет, как бы подтверждая стартовую идею о том, что индейцы живут в па-

раллельном мире по отношению к «португальцам» с их глобальной олимпийской культурой:

- *«Индейцы утверждают, что **гоняли мяч задолго до появления в Бразилии футбола**. Правда, мячи тогда делали из застывшей смолы, которую, как нитки, сматывали в клубок. Теперь паташо играют Бразукой. Они уже пять раз становились чемпионами района. Говорят, что с **удовольствием сразились бы с индейцами из России**. Если они у нас есть, настоящие индейцы».*

И подытоживает интерпретацию этнографического наблюдения:

- *«Почти никаких благ цивилизации, вокруг суровые джунгли, в которых приходится думать о выживании, а все равно футбол — вот высшая ценность. После этого репортажа нет сомнений, сборная Бразилии всегда будет в числе сильнейших на планете — там играют даже в джунглях».*

Получается любопытная картина. В интерпретации российских журналистов Первого канала Чемпионат мира в Бразилии не «ритуал восхваления современности», а ритуал ее «поглощения архаикой». Но не в парадной исторической, мифологизированно-праздничной форме, как это было при освещении Олимпиады в Сочи, когда телевизионные трансляции вызывали у зрителей (судя по отзывам пользователей социальных сетей¹³) преимущественно чувство гордости (pride).

Архаика в отечественных сюжетах о Бразилии присутствует в повседневности и, судя по используемой журналистами лексике, должна вызвать у отечественного зрителя сочувствие к латиноамериканцам, которым мало есть чем гордиться в своем прошлом и на-

¹³ Данные были собраны по заказу Лаборатории медиаисследований НИУ ВШЭ (в рамках совместного проекта в бразильском университетом в Белу-Оризонти) службой Wobot. Всего было проиндексировано 2000 сообщений с ключевыми словами в отношении Олимпиады в Сочи (Сочи 2014, Олимпийские игры, игры и т.д.) в Twitter, Живой журнал (блоги и микроблоги) и в Vkontakte (социальной сети) от 7 января по 15 марта 2014. В финальную базу данных было включено около 700 наиболее цитируемых и отмеченных наибольшим количеством лайков сообщений.

стоящем. Уничижительный характер описаний конфликта человека и общества в сюжетах о Бразилии, акцент на этническом колорите не готовит зрителей к восприятию тех «посланий», которые закладывали в свои зрелища создатели бразильских праздничных шоу.

Нам представляется, что в этом одна из причин негативной оценки названия рецензии Г. Ревзина «Карнавал по карману». Он отражает общее настроение отечественных зрителей. «Скромненькое», поскольку на дорогое денег не хватило, бразильское шоу интерпретируется как неготовность громко заявить о своих амбициях миру из-за финансовых проблем. Элегантное и недорогое творческое решение в этой системе ценностей не может быть поводом для гордости. Как из-за дешевизны, так и из-за отсутствия акцента на величие этнографической и исторической составляющей шоу. Если ориентироваться на подходы к интерпретации медиасобытий Каца и Даяна [3], в случае с Олимпийским шоу в Сочи мы имеем дело с фреймом «коронации», ориентированном на прошлое, а в случае с Олимпийским шоу в Рио — с фреймом «завоевания», ориентированном на будущее.

«Великое прошлое», которым можно гордиться и которое достойно «коронации», не идет ни в какое сравнение со скромным модернизированным настоящим и экологически модернизированным будущим, содержащим в себе минимальный процент мифа, но имеющим потенциал для освоения новых современных форм «завоевания» через научное понимание законов миропорядка. Без соревнования между культурами и цивилизациями, человека и природы, а через поиск рациональных подходов к жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гамбарато Р.Р. Вокруг и около глобальных спортивных событий. [Электронный ресурс] / Гамбарато Р.Р., Давыдов С.Г. // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2016. Т. 1, № 1. URL: <https://cmd-journal.hse.ru/article/view/3743> (дата обращения: 28.01.2017).

2. Ревзин Г. Карнавал по карману: что было и чего не было на открытии Игр в Рио-де-Жанейро [Электронный ресурс] // Коммерсант.ru: [сайт]. 2016. 7 августа. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3058251> (дата обращения: 20.02.2017).

3. Dayan D. Media events: The Live Broadcasting of History / Dayan D., Katz E. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

4. Klausen A.M. (Ed.). Olympic Games as Performance and Public Event The Case of The XVII Winter Olympic Games in Norway (1999). New York, Oxford: Berhahn Books, 1999.

5. Giulianotti R. (Ed.). Routledge Handbook of the Sociology of Sport. Oxford: Taylor&Francis, 2015.

SCREEN REFLECTIONS OF SPORTS EVENTS: DESIGNING OF REALITY

NOVIKOVA A.A.

*National Research University
the Higher School of Economics*

Firstly, research of the Russian-Brazilian group of scientists studying reflection in media of two countries of the Olympic Games 2014 (Sochi) and 2016 (Rio de Janeiro) are analysed in the article, as well as the FIFA World Cup in Brazil, and secondly, the work of Norwegian scientists supervised by an anthropologist of culture Arne Martin Klausen where the Olympic Games are considered as ritual of praise of modern time, and "Olympism"—as the key agent in the course of modernization.

It was interesting to analyse, whether the idea of praise of the present was put into the script of the Olympic shows

in Sochi and Rio de Janeiro, and also whether the attention in television news and social networks was focused on it. While analysing the national news connected with these events in the world of sport the author had a feeling that our audience was offered to perceive Brazil as the country close to Russia on the orientation not to the present, but to the past.

The author thinks that in the case with the Olympic show built on ideas and conflicts of the Russian avant-garde there is sense to speak not about ritual of “praise of modern time”, but ritual of praise of “the myth about progress”, which passed through all the Soviet culture in the XX century. When comparing Russian and Brazilian shows first of all technological asceticism of both Latin American shows, and also the emphasis on ecological subject and specifics of the nature of the continent is evident in both cases. In the case with the Olympic show in Sochi we deal with a frame of “coronation”, focused on the past, and in the case with the Olympic show in Rio—with a frame of “conquest”, focused on the future.

“The great past” which is possible to be proud of and which is worth “coronation”, is nothing to compare with modest modernized present and ecologically modernized future, comprising minimum percent of myth, but having potential for development of new modern forms of “conquest” through scientific understanding of the world order laws; and without competition between cultures and civilizations, person and nature, but through the search of rational approaches to life. (284)

Keywords: Olympic Games, World Cup, soccer, Brazil, Russia, present, past, future, praise ritual, myth, person, nature.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФЛЕШМОБ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ: ЭКРАННЫЙ ОБРАЗ И ВНЕЭКРАННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

ПЛАТОНОВА О.А.

*Академическая филармония Нижнего Новгорода
им. М. Ростроповича*

Статья посвящена такому современному молодежному явлению, как флешмоб, т.е. заранее спланированное массовое действие, организованное с определенной целью, известной лишь организаторам и участникам, но со стороны кажущееся некоей необычной, стихийно возникшей, кратковременной акцией. Помимо классического флешмоба, нарушающего привычный, будничность ход событий, автор выделяет ряд других «вариаций». Х-моб, неспектаклевый, или реальный, флешмоб, где, казалось бы, обычные действия участников (они спотыкаются, читают, наклеивают объявления), их анонимность вызывают ощущение некоей психологической игры.

L-моб (Long-mob), где каждый моббер может совершать заранее оговоренные действия практически в любое удобное для него время и в удобном месте.

I-моб — флешмобы, проводимые в Интернете.

Полит-моб и социо-моб — способ выражения собственной политической и социальной позиции,

современная альтернатива митингам и демонстрациям.

Рекламный-моб, где стилистикой флешмоба пользуются, чтобы привлечь внимание к какому-либо бренду или к компании.

Арт-моб — флешмоб с определенными художественными свойствами, привлекающими зрителя. Частный случай арт-моба — танцевальный флешмоб. Это зрелищное массовое танцевальное действие, существующее на стыке искусства, развлечения и социальной акции, проводимое в людных местах. Участники танцевального флешмоба — преимущественно активная часть населения (студенты вузов и работающая молодежь, представители творческих организаций, танцевальных школ и т.п.).

Автор анализирует структуру флешмоба, подчеркивая общие и индивидуальные сходства и различия между флешмобом танцевальным и флешмобом классическим. Анализ затрагивает экранный образ, организационную структуру, состав участников, средства распространения информации, цели, задачи, этапы организации и осуществления идеи.

В итоге, автор приходит к выводу, что встречающиеся в ходе флешмобов «отклонения от нормы» в большинстве случаев не затрагивают глубинных основ самого социокультурного явления. Незыблемы принципы спонтанности, стихийности и неожиданности, отсутствия коммуникации между мобберами во время проведения акции. По-прежнему искренни и бескорыстны мотивы и цели участников, для которых флешмоб является симво-

лом творчества, энтузиазма, коммуникации и самоутверждения. Только время покажет, пойдет ли флешмоб по пути дальнейшего сближения с социумом и даже полит-мобом, выберет ли вид искусства, сблизившись с перформансом, или станет частью прибыльного бизнеса?

Ключевые слова: флешмоб, моббер, молодежь, массовое действие, современность, анонимность, психологическая игра, спонтанность, коммуникация, развлечение, социальная акция

1.

Среди множества явлений, в которых, как в зеркале, отражается современная реальность, выделяется флешмоб. Это заранее спланированное массовое действие, организованное при помощи новейших средств коммуникации (интернет, мобильная связь, социальные сети), имеющее определенную цель, известную лишь организаторам и участникам. Но для непосвященных, случайных зрителей флешмоб представляет собой некую необычную, стихийно возникшую, кратковременную акцию.

Именно его мгновенность, стихийность, оригинальность (а зачастую гротескная абсурдность) идей, многообразие воплощений делают флешмоб одним из самых ярких социокультурных явлений современности. И одновременно — одним из самых малоизученных.

После того, как в октябре 2002 года свет увидела книга социолога Говарда Рейнгольда «Умные толпы: новая социальная революция»[8], предсказывавшая появление самоорганизующихся «умных толп», после того, как волна флешмобов прокатилась по всему миру, серьезного отклика в виде научных исследований по данной теме, тем не менее, не последовало. Вероятно, это было связано с тем, что само явление, новое, не до конца сформированное, динамично развивающееся, сложно поддавалось изуче-

нию и классификации. И лишь в последние годы стали появляться работы, в которых исследователи с разных ракурсов и в различных аспектах пытаются осмыслить сущность данного феномена. В частности, среди отечественных источников отметим статьи «Флешмоб-культура и ее отражение в субкультурном лексиконе» В. К. Андреева [1], «Флешмоб как сетевая технология современного политического менеджмента» С. В. Володенкова и С. Н. Федорченко [2], а также диссертацию Е. И. Глухой «Социально-психологические механизмы формирования флешмоб-явления» [3].

Благодаря этим работам, созданным, прежде всего, на основе эмпирического постижения, анализа практического материала, было установлено место флешмоба в иерархии социокультурных явлений, изучена терминология и лексика, разработана классификация.

Так, помимо **классического флешмоба**, главная цель которого — нарушить привычный, будничность ход событий, удивить или вызвать недоумение у случайных прохожих, при этом стараясь не затрагивать каких-либо крайних эмоций (смех, агрессия, плач), был выделен ряд других «вариаций».

Среди них:

1. **Х-моб (неспектакльный, или реальный флешмоб)** — акция, в которой люди выполняют, казалось бы, обычные, ординарные действия (спотыкаются, читают, наклеивают объявления). Однако сама простота, будничность этих действий, факт их анонимности (участники флешмоба, по законам жанра, не знают, кто в нем участвует), размывают границы реальности, вызывая ощущение некой психологической игры.

2. **L-моб — (Long-mob)** — «заранее оговоренные действия, которые каждый моббер может совершать практически в любое удобное для него время и в удобном месте» [6]. Примером L-моба могут стать некие «кодовые» фразы или рисунки, оставленные на каменной стене дома, на парапете набережной или тротуаре. Со временем, если количество участников флешмоба растет, такие

графические изображения могут обнаруживаться в различных частях города, вызывая впечатление «месседжа», тайного послания.

3. **I-mob** — флешмобы, проводимые в Интернете. Например, знаменитые «Уроки албанского (олбанского)», история которых, подробно описана Максимом Кронгаузом в книге «Самоучитель олбанского» [4]. Или «Письма счастья», которые также выделяют как частный случай I-моба [5].

4. **Полит-моб** и **социо-моб** — способ выражения собственной политической и социальной позиции, современная альтернатива митингам и демонстрациям.

5. **Рекламный-моб** — действие, направленное на привлечение внимания к какому-либо бренду или компании с использованием стилистики флешмоба.

6. **Арт-моб** — акция, имеющая некоторую художественную значимость, оригинальная и привлекательная для зрителя. К частным случаям арт-моба относится и танцевальный флешмоб.

2.

Танцевальный флешмоб — это зрелищное массовое танцевальное действие, существующее на стыке искусства, развлечения и социальной акции, проводимое в людных местах и преследующее различные цели (от самоутверждения, рекламы до акцентирования социальных проблем). Участники танцевального флешмоба — преимущественно активная часть населения (студенты вузов и работающая молодежь, представители творческих организаций, танцевальных школ и т.п.).

Проанализируем структуру данного явления, особенно подчеркивая те общие и индивидуальные черты, те сходства и различия, которые существуют между флешмобом танцевальным — и флешмобом классическим на уровне:

- экранного образа
- организационной структуры и состава участников
- средств распространения информации

- целей и задач
- этапов организации и осуществления идеи.

Подобное сопоставление поможет глубже понять саму сущность явления, его особенности и перспективы развития.

Экранным образ современного танцевального флешмоба может называться по двум причинам. Во-первых, информация о нем традиционно распространяется через Интернет (официальные сайты мероприятий) и социальные сети (Facebook, «В контакте», «Живой Журнал»). Здесь «вербуются» участники флешмоба, осуществляется коммуникация между ними, объясняются правила и обсуждаются детали мероприятия.

Во-вторых, с развитием новых технологий, ростом доступности различных «гаджетов» стало возможным запечатление танцевального флешмоба не только в сознании случайного зрителя, но и на экранах смартфонов, планшетов, компьютеров. Результаты теперь фиксируются камерами мобильных телефонов, размещаются в социальных сетях, на YouTube. А сюжеты о них нередко демонстрируются в региональных новостных программах.

Так, видеосъемка происходящей акции являлась одним из условий Международного флешмоба по *руэде де касино* (2 апреля 2016). Сотни видеороликов, снятых по всему миру (в 56 странах мира, 193 городах, в том числе, в 30 городах России) были размещены на официальном сайте проекта www.flashmob.dileque.si.

Задача «снять видео и распространить его в социальных сетях, YouTube, на интернет-порталах и TV»¹ также была заявлена и в условиях флешмоба «Танец Победы» (г. Нижний Новгород, 12 мая 2013 года).

На первый взгляд, подобное фиксирование танцевального действия на видеокамеру вступает в противоречие с изначальными правилами флешмоба: «не снимать свои акции открыто».

¹ Цели и задачи танцевального флешмоба «Танец Победы». — URL: https://vk.com/topic-51709262_28482039 (дата обращения: 25.05.2016).

Однако думается, что желание зафиксировать флешмоб на камеру связано с подспудным стремлением «продлить мгновение». В некотором роде действие продолжается, но не в реальности, а в виртуальном пространстве Интернета, а случайных зрителей, ставших свидетелями акции, заменяет стихийная аудитория социальных сетей и YouTube.

Кроме того, это связано с самой спецификой танцевального флешмоба, обладающего зачастую самостоятельной эстетической ценностью, имеющего определенную концепцию и драматургию. Несмотря на то, что традиционный экранный образ танца остается довольно стандартным, стереотипным (он предстает символом сплоченности, молодости, успешности, ассоциируется с активной жизненной позицией, творческим началом, атмосферой праздника), большинство танцевальных флешмобов все же отличаются оригинальностью идей.

Например, несколько сот роликов Международного флешмоба по *руэде де касино* представляли собой различные варианты этого танца. Это коллективный танец, основанный на стилистике сальсы², своеобразный «хоровод», в котором, партнер переходит от одной партнерши к другой, выполняя особые команды лидера *руэды* (кантора), произносимые на испанском языке. В *руэде де касино* присутствует элемент импровизации, так как, хотя название фигур и их выполнение заранее известны танцующим (как правило, они отрабатываются на специальных занятиях в школах танцев), их последовательность каждый раз иная и зависит от желания кантора³.

² Сальса (от исп. Salsa — «соус») — современный музыкальный жанр, сформировавшийся в 1970-е годы в среде латиноамериканских эмигрантов в США, а также одноименный парный танец. Танец сальса характеризуется особой раскованной пластикой, определенной последовательностью шагов («шаг-шаг-шаг-пауза») и спонтанным, импровизированным сочетанием различных танцевальных элементов.

³ Структура *руэды де касино* уже изначально несет в себе некоторые черты флешмоба. Например, существуют «неписанные правила» исполнения, сценарий (в виде четких устоявшихся фигур и самого принципа *руэды*), лидер (кантор), задающий основной тон действия

Многочисленные видеоролики *руэды*, по замыслу организаторов, должны были отражать основную цель мероприятия: организовать праздник, сплотить танцоров этого направления по всему миру, обозначить некое устойчивое сообщество, показать массовость движения, произвести впечатление на зрителей.

Видеоролик «Танец Победы» представлял собой переплетение различных танцевальных жанров, впрочем, выстраивающихся не в хаотичной последовательности, а согласно четкой драматургии. Так, первая часть флешмоба представляла собой военный вальс, вторая — разностилевые «зарисовки» (hip-hop, jazz-modern, сальса и т.п.), а третья — грандиозный массовый танец под песню «Пусть всегда будет солнце!».

Подобная драматургия соответствовала целям, заявленным организаторами мероприятия: «сделать яркий, качественный, самый массовый танцевальный флешмоб в Нижнем, посвященный Победе в Великой Отечественной Войне 1941–45 годов, — показать, что мы очень трепетно относимся к этому подвигу, и что танец — отличный способ выразить не только себя, но и свое мнение!»⁴. Помимо праздничности, массовости, стремления удивить, флешмоб «Танец победы» нес в себе и очевидную социально значимую идею: подчеркнуть связь поколений, сопоставить военное прошлое — и мирное настоящее посредством танца.

Сама специфика танцевального флешмоба, его балансирование между искусством, развлечением и формой социальной активности диктует и другие «отклонения от нормы», от общепринятых правил флешмоба.

Например, танцевальному флешмобу свойственно наличие централизованного руководства. Организаторы и лидеры играют

и контролирующий исполнение танца, стихийно сложившийся круг участников, поскольку традиционно кантор приглашает в *руэду* всех знающих правила, и количество участвующих пар до конца неизвестно. Кроме того, каждая *руэда*, как и флешмоб, неповторима, так как последовательность фигур случайна, а сам круг *руэды* распадается сразу после исполнения танца.

⁴ Там же.

здесь важнейшую роль, особенно на этапе подготовки. Они продвигают идею флешмоба, разрабатывают цели и задачи, создают сценарий и проводят репетиции. Причем, лидерская «иерархия» в каждом отдельном случае может быть различной.

Например, «руководящий состав» Международного флешмоба по *рузде де касино* образует пирамиду. На ее «вершине» — группа танцоров из Канады, создавших основную концепцию мероприятия. Средний уровень занимают один или несколько идейных вдохновителей, развивающих идею флешмоба в каждой из стран-участниц. И наконец наиболее многочисленный нижний уровень этой пирамиды принадлежит локальным лидерам, воплощающим флешмоб в различных городах.

Несколько по-иному выстраивалась организационная структура оригинальных флешмобов, проходивших в Нижнем Новгороде: «Танец Победы» (12 мая 2013, 9 мая 2014) и «Открой город заново!» (сентябрь 2013). Инициатива их проведения была предложена организацией «команда Life»⁵, а затем — поддержана «сверху»: на уровне Департамента культуры, спорта и молодежной политики города⁶.

Взросшее значение лидеров обусловлено тем, что танцевальный флешмоб — явление, требующее особой подготовки: от овладения простейшими хореографическими навыками до согласования места проведения флешмоба.

Однако наличие жесткой иерархии, «вертикали власти» на самом деле иллюзорно, так как в большинстве случаев и лидеры,

⁵ Молодежное творческое объединение, пропагандирующее здоровый и активный образ жизни. В «первый антидиванный проект Нижнего Новгорода» «включает в себя сайт-афишу www.life-nn.ru, открывающий самые сокровенные и неизведанные уголки живого и яркого Нижнего Новгорода, подарки LIFE-motion, которые станут желанным сюрпризом и раскроют жизнь своих обладателей новыми эмоциями и свежими впечатлениями, шоу-проект Soul Show (фаер шоу (огненное шоу), ходулисты и Шоу ветра), танцевальную школу DanceLIFE и творческое пространство Арт-ЗАВОД». Подробнее на сайте URL: <http://www.life-nn.ru/> (дата обращения: 25. 05. 2016).

⁶ Общегородской танец «Открой город заново». URL: <https://vk.com/dengorodann> (дата обращения 25.05.2016).

и участники флешмоба все же являются представителями одной социальной группы: активной, творческой молодежи.

Что же касается целей и задач танцевального флешмоба, то, как правило, идеи «чистого творчества», процесса ради процесса, борьбы с обыденностью, являющиеся основополагающими в классической модели флешмоба, здесь нередко дополняются и иными целями:

- рекламными (продвижение танцевального направления, презентация танцевальной школы, компании, бизнес-организации);
- социальными (формирование общественного мнения, коммуникация между различными слоями населения).

Так, среди целей «Международного флешмоба по руэде де казино» обозначались «продвижение руэды де казино в массы», привлечение «как можно больше новых желающих научиться танцевать, которые могут уже в этом месяце или чуть позже записаться на курсы»⁷.

Главной целью проекта «Танец победы» было «гражданско-патриотическое воспитание молодёжи, сохранение памяти о подвиге советского народа в Великой отечественной войне», а среди приоритетных задач значились «профилактика экстремизма», «пропаганда ценности мира», «формирование имиджа города Нижнего Новгорода в России и мире»⁸.

Кстати, идея использования танцевального флешмоба для формирования благоприятного имиджа города была не раз воплощена в Нижнем Новгороде. Впервые она была апробирована на флешмобе «Открой город заново!» (8 сентября 2013)⁹.

⁷ Международный флешмоб по руэде-де-казино. URL: <https://vk.com/ruedafashmob> (дата обращения: 25. 05. 2016).

⁸ Цели и задачи танцевального флешмоба «Танец Победы». URL: https://vk.com/topic-51709262_28482039 (дата обращения: 25. 05. 2016).

⁹ Эстетика танцевального флешмоба прослеживается и в поздравительном ролике губернатора Нижегородской области, выпущенном в сентябре 2013 года. См.: URL <https://www.youtube.com/watch?v=eUGiWjVx4oA> (дата обращения: 25.06.2016).

То есть чем большую смысловую нагрузку несет в себе танцевальный флешмоб, чем более амбициозные цели преследуют его организаторы, тем дальше он отстоит от первоначальной идеи классического флешмоба и сближается с рекламным или социомобом.

Помимо наличия лидерской прослойки и обновления целей и задач, метаморфозы претерпевают и иные правила флешмоба.

Например, существенно трансформируется здесь принцип «деперсонификации». Правило, согласно которому мобберы не должны взаимодействовать ни до, ни во время, ни после совершенного действия (в идеале они вообще должны быть незнакомы друг с другом), в танцевальном флешмобе нарушается дважды. На этапе подготовки (репетиции танцевальных номеров, обсуждение деталей мероприятия) и после проведения флешмоба (обмен впечатлениями и видеороликами в социальных сетях, обсуждение новых проектов, after party и т.п.). Так, практикуется организованное прибытие всех участников на место проведения, массовое обсуждение подробностей грядущего или прошедшего флешмоба в социальных сетях, в некоторых случаях — наличие «пингвинов» (в лексике флешмоба — людей, осведомленных об акции и прибывших на место с целью «поглазеть» на происходящее): «Уже сегодня Международный Флешмоб по Руэде! Если ты участник — приходи в 14:00 на репетицию! Ну а если зритель — ждем тебя в 16:00 в ТЦ «Фантастика»! Покажем как Нижний умеет танцевать!»¹⁰.

Косвенно нарушается и правило, запрещающее общение со СМИ. Мобберы по-прежнему избегают прямого общения с прессой или телевидением во время проведения акции. Однако сам флешмоб может сопровождаться выходом новостных материалов и сюжетов, создаваемых до или после проведения самого действия¹¹.

¹⁰ Нижний участвует в международном руэда-флешмобе! — URL: <https://vk.com/event117575017> (дата обращения: 25. 05. 2016).

¹¹ Флешмоб на Покровке «Танец Победы» [Репортаж]. — Время новостей. — 9 мая. — 2014.

Например, рассматриваемый нами флешмоб «Танец Победы» 2013 года не только целенаправленно снимался профессиональными операторами с 14 точек на разной высоте на улице Большая Покровская¹², но и анонсировался на информационном портале NN.ru¹³, а также обсуждался на городском форуме, где высказывались и довольно скептические мнения: «Это повторение, причем жалкое» (пользователь VV50, 29.04.15); «Вот почему сразу флешмоб? Почему не написать: напомним обычным горожанам о празднике победы танцем и песней?» (*Тухий Дон*, 29.04.15); «Обычный карьеризм, популизм и политиканство» (*Fukusima*, 29.04.15)¹⁴.

Но все же эти «отклонения от нормы» в большинстве случаев не затрагивают глубинных основ самого социокультурного явления. Незыблемы принципы спонтанности, стихийности и неожиданности, отсутствия коммуникации между мобберами во время проведения акции. По-прежнему искренни и бескорыстны мотивы и цели участников, для которых флешмоб является символом творчества, энтузиазма, коммуникации и самоутверждения. Неизменна и реакция случайных зрителей: недоумение, интерес, удивление. Однако многослойность танцевального флешмоба, наличие в нем развлекательной, эстетической и социальной составляющей рождает закономерный вопрос: по какому пути пойдет данный вид флешмоба в будущем? Пойдет ли он по пути дальнейшего сближения с социо- и даже полит-мобом, заменив собой Парады физкультурников и Первомайские демонстрации, поли-

¹² Результатом профессиональной операторской работы стал официальный видеоролик флешмоба: См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6LXozKExBUM> (дата обращения: 25. 05. 2016).

¹³ В Нижнем Новгороде пройдет танцевальный флеш-моб «Танец Победы». — 30 апреля. — 2013. — URL: http://www.nn.ru/news/society/2013/04/30/v_nizhnem_novgorode_proydet_tantsevalnyy_flesh_mob_stantsuy_o_pobede/ (дата обращения: 25. 05. 2016).

¹⁴ Хор Победы — хоровой и танцевальный флешмоб, Нижний Новгород, приглашают всех. — URL: http://www.nn.ru/community/gorod/main/khor_pobedy_-khorovoy_i_tantsevalnyy_fleshmob_nizhniy_novgorod_priglasheyut_vsekh.html?archive=1 (дата обращения: 25. 05. 2016)

тические митинги и социальные акции, превратившись в символ молодости, энергии и даже «массовой мобилизации»? Изберет ли вид искусства, сблизившись с перформансом и превратившись в форму художественной деятельности, в которой время, место, действие и отношение зрителя станут основой новой концепции? Или станет частью прибыльного бизнеса, превратившись в формат развлекательного шоу, наряду с «Танцами со звездами», «Танцами на ТНТ» и «Танцами на льду»?

Время покажет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Андреев В.К. Флэшмоб-культура и ее отражение в субкультурном лексиконе [Электронный ресурс] // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2015. № 1. с. 149-153. URL: <http://pskgu.ru/projects/pgu/storage/wg6110/wsgpgu01/wsgpgu01-18.pdf> (дата обращения: 25.05.2016).

2. Володенков С.В. Флешмоб как сетевая технология современного политического менеджмента (на примере России и США) [Электронный ресурс] / Володенков С.В., Федорченко С.Н. // Вестник Московского государственного областного университета: электрон. журн. 2015. № 3. URL: <http://www.evestnik-mgou.ru/ru/Articles/Doc/695> (дата обращения: 25.05.2016).

3. Глуховая Е.И. Социально-психологические механизмы формирования флэшмоб явления: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 157 с.

4. Кронгуаз М. Самоучитель Олбанского. М.: АСТ CORPUS, 2013. 412 с.

5. Солнцев Д. Какие бывают виды флэшмоба? [Электронный ресурс] // ШколаЖизни.ру: электрон. журн. 2006. 30 сентября. URL: <http://shkolazhizni.ru/culture/articles/1212/> (дата обращения: 25.05.2016).

6. Флешмоб [Электронный ресурс] // Википедия : [сайт].

2017. 1 октября. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BB%D0%B5%D1%88%D0%BC%D0%BE%D0%B1> (дата обращения: 20.10.2017).

7. Flash Mob [Электронный ресурс] // Wikipedia : [сайт]. 2017. 10 октября. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Flash_mob (дата обращения: 20.10.2017).

8. Rheingold H. Smart Mobs: The Next Social Revolution. Cambridge, MA: Perseus Publishing, 2002.

DANCE FLASHMOB AS SOCIOCULTURAL PHENOMENON: SCREEN IMAGE AND REALITY BEHIND THE SCREEN

PLATONOVA O.A.

*Nizhny Novgorod Academic Philharmonic Society
named after M. Rostropovich*

The article is devoted to such modern youth phenomenon as a flashmob, i.e. in advance planned mass action organized with the definite purpose known only to organizers and participants, but which seems unusual, spontaneously arisen, short-term action. Besides the classical flashmob breaking the daily routine, the author allocates some other "variations".

X-mob, not scripted, or real, a flashmob where, apparently, usual actions of participants (they stumble, read, glue announcements), their anonymity cause feeling of a certain psychological game.

L-mob (Long-mob) where each mobber can make in advance planned actions almost at any convenient time, and in any convenient place.

I-mob—flashmobs held on the Internet.

Political-mob and socio-mob—a way of expression of own political and social position, modern alternative to meetings and demonstrations.

Advertising-mob where the style of a flashmob is used to draw attention to any brand or to a company.

Art-mob—a flashmob with some certain art properties attracting the viewer. A special case of an art-mob is a dancing flashmob. This spectacular dancing mass action existing on a joint of art, entertainment and social event, is usually held in crowded places. Participants of a dancing flashmob are mainly active part of the population (students of high schools and the working youth, representatives of creative organizations, dance schools, etc.).

The author analyzes the structure of a flashmob, emphasizing the general and individual similarities and distinctions between a dancing flashmob and a classical flashmob. The analysis mentions a screen image, organizational structure, participants, means of distribution of information, aims, tasks, stages of organization and implementation of an idea.

As a result, the author comes to the conclusion that some “aberrations”, which can be found during flashmobs, in most cases don’t affect deep bases of the sociocultural phenomenon itself. The principles of spontaneity and surprise, lack of communication between mobbers during an action are firm. Motives and purposes of participants are still sincere, for them a flashmob is a symbol of creativity, enthusiasm, communication

and self-affirmation. Only time will show, whether the flashmob is on the way to approach socio- and even political-mob, whether it will choose an art form, having approached performance, or it will become a part of profitable business?

Keywords: flashmob, mobber, youth, mass action, present, anonymity, psychological game, spontaneity, communication, entertainment, social event.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЗРЕЛИЩНЫХ СТЕРЕОТИПОВ НА МАЛОМ ЭКРАНЕ: НЕИГРОВЫЕ ТЕЛЕФОРМАТЫ США И КАНАДЫ 1960-Х ГОДОВ

КАЗЮЧИЦ М.Ф.

Институт кино и телевидения (ГИТР)

В статье анализируются эксперименты документалистов США, Канады и стран Европы проводившиеся в 1950–1960 годы на базе новых технологий и в обстановке конкурентной борьбы кино и ТВ. В названиях документальных фильмов и телепрограмм тех лет нередко фигурировал образ антропоморфной камеры, камеры-глаза, словно «живущей» собственной жизнью, порой отличной от человеческой («Candid eye», «Candid camera», «Living camera» etc.).

«Cinéma vérité» — термин, впервые использованный французским социологом, теоретиком кино Э. Мореном, представляет собой, как известно, перевод названия знаменитого киножурнала «Кино-правда», выпускавшегося в 1920-х годах «киноками» под руководством Вертова. За 1950-1960-е годы термин нашел и свои культурные спецификации: например, «прямое кино» (direct cinema). Традиционно связанное с cinéma vérité, экранная документалистика США имела большую зависимость от идеологии

— конъюнктурных требований, «политики» теле-вещателя и рыночных условий создания и распространения экранной продукции.

Пионерами в области подобной новой «неевропейской» телевизионной волны стали документалисты США (группа «Дрю ассошиэйтс» — Р. Дрю, Р. Ликок, Д. Пеннебейкер и др.) и Канады (Р. Кройтор, В. Кёних, К. Лоу), которые заложили новые основы применения метода длительного (включенного) наблюдения, тем самым открыв путь широкому спектру форматов от авторской документалистики до реалити-TV. Весьма скоро оба направления, *direct cinema* и *cinéma vérité* со всем присущим им своеобразием получили широкое распространение как в собственном виде (репортажный кино- или телеочерк), так и в качестве стиля, манеры съемки вообще.

Теоретические и практические изыскания документалистов США, Канады и стран Европы на базе новых технологий, конкурентной борьбы кино и ТВ позволили, таким образом, ввести в «художественный оборот» качественно новые приемы. Последние дали возможность сформировать у целевых аудиторий новый опыт эстетического восприятия экранного материала, что в свою очередь заложило фундамент для значительного усложнения дискурсивной стороны экранного произведения; эти же приемы придали ему фактически равную значимость с нарративом. Подобная сложная связь дискурса и повествования, значительно усложняющая трансляцию и интерпретацию авторской концепции, во многих отношениях — сущностная черта современной экранной культуры, игровых и неигровых форматов телевидения и кино.

Ключевые слова: документалистика, кино, телевидение, технологии, направления, «прямое кино», Cinéma vérité, метод длительного (включенного) наблюдения

В зарубежной медиаиндустрии 1950–1960 годы занимают особое положение. Телевидение в данный период выступило мощным конкурентом кино. Активное взаимодействие двух индустрий, в свою очередь, явилось мощным катализатором развития технологий обоих секторов. Переход к широкоэкранному, затем широкоформатному фильму требовал значительных трансформаций в сфере производства съемочного и проекционного оборудования, развития технической инфраструктуры кинотеатров, сектора химической промышленности, связанного с производством пленки и т.д. Вместе с тем телевидение оказалось способно в большей степени в сравнении с гигантизмом новых кинотеатральных систем удовлетворить интерес зрителя к индивидуальному. Успехи неигрового, документального телевидения 1960-х годов в области техники (портативные камеры, синхронная запись звука) открыли возможности для своеобразной эстетической ревизии традиционных жанров кино/телеочерка, фильма-портрета в сторону большего персонализма.

Указанные технологии позволили, во-первых, ввести в качестве героя «маленького человека», значительный пласт людей, которые не относились к публичным, медийным персонам, селебрити и т.д. Помимо традиционных слагаемых — неординарной профессии, интересных массовому зрителю неординарных черт личности героя, — новые технические возможности позволили, во-вторых, привлечь внимание аудитории к самому процессу обыденного, ничем не примечательного существования героя перед камерой. В подобной ситуации объектом режиссерского интереса становился не только ординарный человек, но и ординарная работа. Длительное наблюдение за профессиональной,

совершенно обычной деятельностью стало благодаря применению новых технологий в теледокументалистике, важным аспектом зрелищности.

В названиях телевизионных программ тех лет, в том числе экранного контента Канады и США, рассматриваемого в данной работе, которые стали своеобразным центром новой теледокументалистики, нередко фигурирует образ антропоморфной камеры, камеры-глаза, словно «живущей» собственной жизнью, порой отличной от человеческой («Candid eye», «Candid camera», «Living camera» etc.)¹. Подобное обстоятельство любопытно сопоставить с известной тенденцией антропоморфизации образов кинокамеры в эпоху киноавангардных волн 1920-х годов. Группа «киноки» Дзиги Вертова знаменита образом камеры-глаза, приблизительно в те же годы о камере (киноаппарате), подобной человеческому мозгу, писал и известный французский режиссер и теоретик Ж. Эпштейн.

«Cinéma vérité» — термин, впервые использованный французским социологом, теоретиком кино Э. Мореном, как известно, — перевод названия знаменитого киножурнала «Кино-правда», выпускаемого в 1920-х годах «киноками» под руководством Вертова. В журнале «France-Observateur» 1960 года вышла статья Морена «Pour un nouveau cinéma vérité» (О новой кино-правде), посвященная Международному фестивалю этнографического кино во Флоренции. Исследователь творчества Руша и переводчик на английский язык его работ С. Филд отмечал: «В те годы Морен и Руш утверждали, что ключевое слово в названии статьи — «новая». Они предлагали: реализацию «киноглаза» и «киноуха» в единстве, развитие переносной звукозаписывающей аппаратуры, новые возможности для речи в кино, а также камерность и более тесный контакт [с объектом] при съемке фильма без привлечения большой съемочной группы. Иными словами, они предлага-

¹ Соответственно: «Скрытый глаз», «Скрытая камера», «Оживляющая камера» и пр.

ли одновременно внедрять новые технологии, отсутствовавшие у Вертова, и использовать их роль в формировании исследования нового типа — саморазоблачающего и самокритикующего процесса, составлявшего суть кино-правды» [6, р.14]. За 1950–1960-е годы термин нашел и свои культурные спецификации: например, «прямое кино» (*direct cinema*). Традиционно связанное с *cinéma vérité*, данное направление экранной документалистики США имело большую зависимость от идеологии — конъюнктурных требований, «политики» телевещателя и рыночных условий создания и распространения экранной продукции. Как следствие, именно фильмы США, относимые к «прямому кино», чрезвычайно разнообразны с точки зрения изобразительного решения и авторской концепции.

Пионерами в области подобной новой «неевропейской» телевизионной волны стали документалисты США (группа «Дрю ас-сошиэйтс» — Р. Дрю, Р. Ликок, Д. Пеннебейкер и др.) и Канады (Кройтор, Кёних, Лоу), которые заложили новые основы применения метода длительного (включенного) наблюдения, благодаря новым техническим возможностям телевидения, открыв тем самым путь широкому спектру форматов от авторской документалистики до реалити-ТВ. Весьма скоро оба направления, *direct cinema* и *cinéma vérité* со всем присущим им своеобразием получили широкое распространение как в собственном виде (репортажный кино- или телеочерк), так и в качестве стиля, манеры съемки вообще.

Экранная культура Канады в период 1950–1960-х годов достигла чрезвычайно высокого уровня. Следует отметить практически беспримерное внимание, которое уделялось правительством страны развитию документального кино и телевидения. Развитие данных сегментов находилось в ведении Канадской государственной службы кинематографии (*National Film Board of Canada, NFB*). Уже в 1930-е годы в литературе отмечалось динамичное развитие NFB и растущее дифференцирование жанровой палитры, ко-

торая к тому времени включала ряд перспективных форматов [1, р.20]. К 1950-м годам в рамках NFB складывается подразделение, занимавшееся выпуском хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. В основной состав группы вошли Д. Френдли (продюсер, руководитель документальных проектов NFB, режиссер, монтажер), К. Лоу (аниматор, оператор комбинированных съемок, режиссер), Р. Кройтор (оператор комбинированных съемок, режиссер, инженер), В. Кёних (оператор, режиссер), Т. Маккартни-Филгейт (оператор, режиссер, монтажер), К. Чэпмен (оператор, оператор комбинированных съемок, режиссер) и др. Профессиональный опыт ряда специалистов группы был приобретен еще в годы второй мировой войны, как, например, Френдли.

Выпущенные на рубеже 1950–1960-х годов NFB циклы телевизионных многосерийных документальных программ, таких как «Candid Eye», «Challenge for Change», позволил значительно развить выразительные возможности жанра телевизионного репортажа [3, р.50]. Для данных фильмов характерен поиск новых художественных, технических приемов, как на уровне изобретения, так и заимствований из иных жанров. Непосредственным оказалось влияние канадской традиции и на европейскую кинодокументалистику. В одном из классических фильмов «Дни накануне Рождества» (Benoit Noel, 1958) С. Джексона и В. Кёниха оператором картины выступил М. Бро, который через несколько лет снимет вместе с Ж. Рушем и Э. Мореном классику мирового документального кино — фильм «Хроника одного лета» (Chronique d'un été, 1960). Герои обоих фильмов — рядовые жители столиц Канады и Франции — Онтарио и Парижа. Кадры рождественской суеты, телефонных звонков близким, покупок подарков, привоза товаров в картине «Дни накануне Рождества» получены режиссерами методом длительного наблюдения, в отдельных случаях посредством съемки скрытой камерой. Благодаря последующему отбору материала в ходе монтажа в работе осталась масса мало-значительных планов; ряд сцен с точки зрения метража могли по-

казаться излишне затянутыми. Тем не менее, именно подобные художественные приемы смогли сформировать у целевой аудитории специфический эффект «зрительского участия», значительно повысить зрелищность материала.

О том, что поиски новых форм были действительно в те годы *terra incognita*, и масса традиционных на сегодня приемов представлялась совершенно новым, поистине магическим средством запечатлеть мир, весьма красноречиво рассуждает упомянутый французский режиссер Руш. В фильме «Дни накануне Рождества» был использован «ставший сегодня классическим примером тревеллинг, то есть в кадре камера следует за револьвером охранника банка» [2, р.56]. Руш отмечал: «Когда Мишель Бро [оператор фильма «Канун Рождества» и «Хроника одного лета». — М.К.] приехал в Париж на съемки «Хроники одного лета», этот прием стал откровением для всех нас, а также для телевизионных операторов. Кадр из фильма «Первичные выборы», в котором оператор Ликок следует за пересекающим холл Дж.Ф. Кеннеди, стал, без сомнения, шедевром этого нового метода съемки» [2, р.56]. В тематическом отношении работы Руша, Бро, Кройтора, Кёниха являются репортажами о жизни, застигнутой врасплох, во всей многогранности ее проявлений. Монтаж, однако, в работах канадских режиссеров в значительной мере носит служебную функцию, поскольку основное средство — камера.

Особое внимание в фильмах группы Френдли уделялось жизни и работе простых жителей, повседневным трудовым будням и отдыху. Фильм «Корал» (Corral, 1954) К. Лоу повествует о безыскусной жизни обитателей американского ранчо: коня Корала и его хозяина ковбоя. Естественно, в кадре были бескрайние преирии «дикого Запада», выбор композиции кадров призван был подчеркнуть природную красоту коня, мужество ковбоя. Вместе с тем получить подобный образ авторы смогли лишь благодаря мастерству съемки методом наблюдения и последующего отбора материала. «Дети Фого айленда» (Children of Fogo Island, 1967)

К. Лоу стилистически тяготел к традициям кинодокументалистики, заложенным голландским режиссером Й. Ивенсом («Мост», «Дождь», «Сена встречает Париж», «Мистраль»). Авторы, используя метод наблюдения, отобрали выразительный материал из жизни детей – жителей Фого айленда в Канаде. Юные канадцы растут на берегу океана, связывая с ним все свои простые детские игры и мечты. Однако, несмотря на использование приемов поэтизации действительности, зрелищность картины, привлекательность для целевой аудитории достигается главным образом благодаря кажущейся безыскусности материала, свободе героев, существующих перед камерой, словно не замечая ее. Добиться подобных кадров кинематографисты смогли, последовательно применяя метод включенного длительного наблюдения и исключив закадровый комментарий.

Тесная связь эстетики «прямого кино», созданного группой «Дрю ассошиэйтс», с телевидением явилась одним из наиболее существенных факторов в развитии новой американской документалистики. Жанр телерепортажа/телеочерка в значительной мере зависит от ряда факторов, которые не играют столь значительной роли, к примеру, в политике профессиональных фестивалей или прокатных организаций. Данный жанр в значительной степени зависит от общего социально-политического курса структур, обеспечивающих возможность эфира. С другой стороны, выбор объекта, материала для фильма также в известной мере ограничивался идеологическими предпочтениями вещателя. В подобных условиях будет неизбежным колебание между авторскими предпочтениями и требованиями конъюнктуры [5, p.32].

Уже в конце 1950-х годов Дрю, известный как фоторепортер журнала «Life» и снявший до организации группы несколько документальных лент, вместе с оператором и режиссером Р. Ликом снимает первые совместные работы и формулирует базовые элементы теоретической платформы. Закадровый комментатор, как известно, является сущностным элементом всякого репор-

тажа. Он объясняет, оценивает, направляет; Дрю описал это как «логику слов». При этом страдает изобразительный ряд: кадры при выключенном звуке нередко рассыпаются в хаотическое нагромождение картинок. Нужна была новая смысловая доминанта — логика изображения, монтажной фразы («picture logic»). Автор терял голос, чтобы обрести себя в монтажном соединении. Метод Дрю был окончательно сформулирован: «Это будет репортаж без обобщений и авторитетного мнения. Это будет искусство наблюдения за жизнью людей, (...) достижения той степени правдивости/достоверности, которая возникает только при личном контакте»². Зритель получал гораздо больше свободы, просматривая материал и делая собственные выводы. Закадровый комментарий получал лишь служебную функцию информировать о месте, времени действия, подводить краткие итоги сюжетных блоков. Критерием внятности монтажной логики для Дрю был ясный смысл фильма при отключенном звуке. Подобный подход в перспективе целесообразно сравнить с монтажными экспериментами С.М. Эйзенштейна. В частности, следует указать на разыскания российского теоретика в области ассоциативного монтажа, который использует принцип столкновения двух кадров, отобранных так, чтобы сформировать новый образ в сознании зрителя.

Р. Ликок, известный кинематографическим кругам как оператор фильма Р. Флаэрти «Луизианская история» («Louisiana Story», 1948), разработал знаменитую эстетику «прямого кино», положив в основу и усовершенствовав впоследствии собственный операторский метод. Из сурового общения с Флаэрти он вынес собственный метод работы с уходящей натурой. Камера Ликока — не скрытая камера, а наблюдающая за героем в его естественной среде обитания. Съёмочная группа, максимум два человека (камера и звук), устанавливают с «объектом» доверительные от-

² Интервью Роберта Дрю из д/ф «Cinéma Vérité: Defining the Moment» (Канада, 2011), реж. Питер Уинтоник.

ношения. Подобный подход позволял добиться условного раскрепощения персонажа настолько, чтобы у зрителя возникла иллюзия присутствия в кадре. Этому способствовала и ручная съемка: малые размеры камеры и низкая шумность делали ее мобильной и незаметной, отсутствие штатива рождало эффект присутствия зрителя в кадре, а синхронный, живой звук (Дрю и Ликок стали одними из первых апологетов метода синхронной записи изображения и звука) довершал реалистичность новой документальной эстетики. Также в состав группы Дрю входили режиссер, оператор и инженер Д.А. Пеннебейкер; братья Э. Мейзелс и Д. Мейзелс, ставшие впоследствии известными документалистами. В качестве оператора и монтажера в группе принимал деятельное участие один из продюсеров и режиссеров NFB (The National Film Board of Canada) Т.М. Филгейт, что обеспечило известную преемственность канадского производственного опыта [4, p.36].

Несмотря на упомянутую противоречивость фильмов «Дрю асошиэйтс» (съемки селебрити, медийных персон в качестве героев телеочерков), кинематографисты в равной мере обращаются и к бытовой стороне, в которой метод включенного наблюдения в наибольшей степени эффективен. Сюжетной основой фильма «Стул» (The Chair, 1962), одной из ключевых работ группы в 1960-е годы, стал громкий судебный процесс об изменении вердикта о смертной казни Полу Крампу, преступнику, участвовавшему в ограблении банка с убийством. Как всегда, комментатор бесстрастно изложил обстоятельства. В Чикаго есть электрический стул, на котором казнят Крампа. Он ожидал приговора в течение девяти лет. Преступник раскаялся, не пытался обжаловать и рассчитывал успеть дописать книгу в тюрьме. За пять дней до приведения приговора подать безвозмездно на апелляцию решился молодой адвокат Доналд Мур. Большая часть основного действия разворачивается в офисе общественного защитника. Вне его — несколько сцен в тюрьме, заседание апелляционной комиссии и финал — выступление Крампа перед прессой.

Доналд Мур выступает в качестве главного героя, на нем лежит основная функция осуществлять последовательное развертывание сюжета. Основное внимание авторов сосредоточено на адвокате. Его линия связывает обвинителей и подзащитного. Учитывая остроту вопроса о смертной казни и то, что Крамп — афроамериканец, фильм не мог не вызвать острую дискуссию в США. «Стул» был объявлен (за девять лет до проекта «Американская семья», считавшегося провозвестником реалити-шоу, который упрекали в повышенном интересе к интимной жизни героев) образчиком низости, на которую способен метод наблюдения, раскрывающий личную жизнь героев и неотличимый в этом от вуайеризма.

Однако следует обратить внимание на чрезвычайно важную содержательную сторону картины, которая заключается в выступлениях адвоката. На слушаниях Мур говорил не о помиловании как таковом, а о недостатке милосердия в самой системе: «Пол не нуждается в помиловании — мы нуждаемся». Это в корне меняет вектор дискурса фильма. Возникшая абсурдная ситуация (защита преступника ради спасения общества), очевидно, должна пониматься символически. Смысл обретает и визуальный лейтмотив фильма: образ электрического стула. Сцена, в которой будущие исполнители казни подробно описывают принцип действия устройства и проводят репетицию, повторяется в фильме несколько раз. Кульминация киноленты — замена Крампу смертной казни пожизненным заключением сроком 199 лет. Несмотря на то, что на последних кадрах возникает титр, сообщающий, что Крамп стал помощником в центре по адаптации заключенных, приговоренных к смерти, финал в фильме иной. Адвокат, завершив процесс, возвращается к своей ежедневной работе, в которой это, бесспорно крупное дело, является одним из многих.

В качестве показательного примера применения метода включенного наблюдения рассмотрим известный короткометражный фильм «Лица ноября» (*Faces of November*, 1964), который снимался как плановый репортаж о похоронах Джона Кеннеди. Фильм

интересен контрастным столкновением политической элиты и рядовых американцев, объединенных национальной трагедией. Дрю вылетел в Вашингтон без каких-либо определенных идей. Впрочем, снятый фильм в любом случае не соответствовал 60-минутному формату и в эфир не вышел. Лишь позже, когда он получил ряд наград, компания ABC показала кинокартину. Участники группы рассредоточились в Капитолии, на прилегающей территории и на Арлингтонском кладбище. После церемонии было разрешено подойти к усопшему. «Когда люди приближались к гробу, — вспоминал режиссер, — они начинали рыдать. У гроба что-то поражало их, и вы могли видеть это на их лицах... И мы просто продолжали снимать и снимать, и снимать, и снимать» [5, р. 200]. Лицо становится главным героем фильма. Сила метода наблюдения проявилась здесь в наибольшей мере. В кадре все те же лица из прошлых фильмов: Жаклин Кеннеди, Роберт, сестры. Людей очень много: они заполнили тротуары, газоны, прилегающие к Капитолию. Камера выхватывает в основном молодежь и людей среднего возраста — электорат Кеннеди, тех, кто верил в новое будущее Америки. После фильма «Первичные выборы» (1960), наиболее известной картины группы «Дрю ассошиэйтс», эти лица почти не изменились. Но осознание истинного смысла случившегося еще не наступило. Впереди убийство Роберта Кеннеди и корректировка политического курса. Лидеры США, впоследствии приходившие к власти, не были молодыми людьми настолько, чтобы американцы поверили в их молодость, урок был усвоен. Однако этот и иные фильмы Дрю, посвященные простым людям, позволяли сделать закономерный вывод: метод прямого кино сам по себе не имел принципиального значения в фильмах, где интересы вещателя расходились с мнением автора. Показательно, что все фильмы Дрю о президенте Кеннеди снимались без какой-либо серьезной цензуры со стороны первого лица государства. Цензуру осуществлял сам вещатель, не стремившийся изменить что-либо на рынке, спрос на котором создавал массо-

вый зритель, также вполне удовлетворенный. В этой связи проект о демократии в действии (которую, как правило, представляют известные фигуры) всегда способен трансформироваться именно усилиями «внутренней» цензуры, особенно на ТВ, в источник политической пропаганды с новой художественной оснасткой. Впоследствии Дрю делает выводы и более не снимает крупных проектов о политиках.

Теоретические и практические изыскания документалистов США, Канады и стран Европы на базе новых технологий, конкурентной борьбы кино и ТВ позволили, таким образом, ввести в «художественный оборот» качественно новые приемы. Последние дали возможность сформировать у целевых аудиторий новый опыт эстетического восприятия экранного материала, что в свою очередь заложило фундамент для значительного усложнения дискурсивной стороны экранного произведения; эти же приемы придали ему фактически равную значимость с нарративом. Подобная сложная связь дискурса и повествования, значительно усложняющая трансляцию и интерпретацию авторской концепции, во многих отношениях — сущностная черта современной экранной культуры, игровых и неигровых форматов телевидения и кино.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Barlow R. Documentary in Canada. *Documentary News Letter*, 1942, 3(2), 20.
2. Eaton M. (Ed.). *Anthropology-Reality-Cinema: Films of Jean Rouch*. London: BFI Publishing, 1979.
3. Hogarth D. *Documentary television in Canada: from national public service to global marketplace*. Montreal; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2002.
4. Mamber S. *Cinema Verite in America: studies in uncontrolled documentary*. Cambridge MA: The MIT Press, 1974.
5. O'Connell P.J. *Robert Drew and the Development of Cinema*

Verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.

6. Rouch J. Cine-Ethnography (Visible Evidence) / Rouch J., Feld S.
Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2003.

TRANSFORMATION OF VISUAL STEREOTYPES ON TV: NONFICTIONAL TV-FORMATS OF THE USA AND CANADA OF THE 1960th

KAZYUCHITS M.F.

GITR Film and Television School

The experiments of documentary film makers of the USA, Canada and European countries made in 1950–1960 on the basis of new technologies and in the conditions of competitive fight of cinema and TV are analyzed in the article. At that time the image of an anthropomorphous camera, the camera-eye often appeared in the names of documentaries and TV programs, as if it was living its own life, sometimes different from the human one (“Candid eye”, “Candid camera”, “Living camera” etc.).

“Cinéma vérité”—the term for the first time used by the French sociologist, the theorist of cinema E. Moren represents, as we know, the translation of the name of the well-known newsreel “Film truth” which was issued in the 1920th under the supervision of Vertov. In 1950–1960th the term found its own cultural specifications: for example, “direct cinema”. Traditionally connected

with cinéma vérité, the screen documentary of the USA significantly depended on ideology—tactical requirements, “policy” of a TV-broadcaster and market conditions of creation and distribution of TV production.

Documentary film makers of the USA (Drew Associates group—R. Drew, R. Leacock, D. Pennebaker, etc.) and Canada (R. Kroitor, W. Koenig, C. Low) became pioneers in the field of a new “non-European” television wave who founded the base of application of a method of the extended (participant) observation, thereby having opened a way to a wide range of formats from author’s documentary to reality-TV. Soon both directions, direct cinema and cinéma vérité with all their originality were widely spread in their own style (cinema or TV feature), as well as a shooting style in general.

Thus theoretical and practical researches of documentary film makers of the USA, Canada and European countries on the basis of new technologies, competitive struggle of cinema and TV allowed to introduce new methods. The last ones gave the chance to create new experience of esthetic perception of screen material at target audiences that in turn caused considerable complication of the discourse side of screen work; these very methods gave it almost equal importance with a narrative. This difficult connection of a discourse and a narration considerably complicating broadcasting and interpretation of the author’s concept, in many ways is an essential feature of modern screen culture, fictional and nonfictional formats of television and cinema.

Keywords: documentary, cinema, television, technologies, the directions, “direct cinema”, Cinéma vérité, a method of the long (participant) observation

СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСТОКИ СЕМАНТИКИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕЛЕТЕАТРА 1960–1980-Х ГОДОВ

РОСТОВА Н.В.

Институт кино и телевидения (ГИТР)

Сожалея о том, что на отечественном ТВ не стало телевизионного театра, очень серьезной составляющей эмоциональной и интеллектуальной жизни людей нашей страны, автор старается определить его художественные параметры и истоки. В 1960-е–1980-е годы телевизионный театр был колоссальной экспериментальной базой для творчества актеров и режиссеров. Уникальный телевизионный жанр еще только начал развиваться, обретать свои выразительные средства, в творческом поиске начал рождаться особый телевизионный язык. Особый, потому что телетеатр — это не театр, но и не кинематограф. По мнению автора, это какой-то очень свой эстетический «коридор», своя форма бытования художественной литературы, интересная со всех точек зрения: и изобразительной, и смысловой, и как способ существования актера на экране. Исчезновение телетеатра на каком-то этапе реформирования отечественного телевидения никак не было связано с его вырождением или естественной гибелью. Скоропалительное исчезновение литературы и театра с

экрана пробило серьезную брешь в искусстве, культурные корни были варварски обрублены и утерян драгоценный опыт, накопленный основоположниками, разрушена связь поколений.

Автор считает, что у литературного телетатра имелись сценические истоки, а именно знаменитый спектакль «Братья Карамазовы», поставленный на сцене Художественного театра в 1910 году В.Немировичем-Данченко, ставший важным этапом, «целой эпохой» в направлении творческих поисков театра. В нем была предложена совершенно новая сценическая форма повествования, где нарушались привычные устоявшиеся театральные условности, преодолевались обязательные для понимания сценичности литературной подосновы установки и были созданы предпосылки для будущего телетеатра, где подобное деление сценария на разновеликие эпизоды стало специфической особенностью телепроизведения.

Открытые Немировичем-Данченко эстетические приемы транспонирования прозаического произведения на сценические подмостки: отсутствие непрерывного внешнего действия, движения в дочеховском его понимании; неограниченное время представления классической прозы; необязательность членения действия на одинаковые по времени акты; приемлемость продолжительных монологов; включение в действие чтеца; сочетание игровых фрагментов со словесным описанием, визуальное проявление структуры повествования намеком, деталью, пластикой, т.е. откровенно условными приемами, оказались абсолютно органичными природе телетеатра и стали основой для выявления его специфики.

Ключевые слова: телевизионный театр, литературный телетеатр, экспериментальная база, спектакль, «Братья Карамазовы», творческие поиски, неограниченное время, структура повествования.

Телевизионного театра, очень серьезной составляющей эмоциональной и интеллектуальной жизни людей нашего государства, практически не стало. В 1960-е–1980-е годы это была колоссальная экспериментальная база для творчества актеров и режиссеров. Уникальный телевизионный жанр еще только начал развиваться, обретать свои выразительные средства, в творческом поиске начал рождаться особый телевизионный язык. Особый, потому что телевидение — это уже не театр, но и не кинематограф. Это был какой-то очень свой эстетический «коридор», своя форма бытования художественной литературы, интересная со всех точек зрения: и изобразительной, и смысловой, и как способ существования актера на экране. Исчезновение телетеатра на каком-то этапе реформирования отечественного телевидения никак не было связано с его вырождением или естественной гибелью. Скоропалительное исчезновение литературы и театра с экрана пробило серьезную брешь в искусстве, культурные корни были варварски обрублены и утерян драгоценный опыт, накопленный основоположниками, разрушена связь поколений.

В современном искусствоведении не существует пока общепринятой дефиниции понятия «телевизионный театр». Нет однозначных ответов и на вопрос о взаимоотношениях телетеатра с классическим театром и кинематографом. Историки и теоретики театра не признают пока радиотеатр и телетеатр как новейшие модификации театра драматического, возникшие в XX веке на технографической основе. В 1970-е годы радиотеатр и телетеатр впервые были заявлены в качестве изучаемых объектов театроведения. Но эта декларация не повлекла за собой никаких реальных

разработок, таким образом, с точки зрения театральной теории эта сфера практически не исследована. Киноведение осознало потребность проведения комплексного исследования объекта, его принципы соотносятся с принципами театроведения. Здесь все более утверждается мысль, что изучение театра в его взаимодействии с другими видами искусств плодотворно как для утверждения художественной самостоятельности самого театра, так и для спецификации смежных искусств. Таким образом, в данной работе предпринимается попытка исследования телетеатра в его взаимодействиях с литературой, театром, кинематографом. Так как собственно в области пересечения этих искусств и рождается новое искусство — телетеатр.

Формы превращения литературного произведения в экранное повествование утверждались, прежде всего, на телевидении. Режиссеры отечественного телетеатра 1960–1980-х годов ставили перед собой задачу не столько показывать, сколько рассказывать историю. Непосредственное сценическое действие разворачивалось на экране как бы исподволь. Рассказчик при этом имел возможность в любую минуту выйти из кадра, чтобы потом снова вернуться к повествованию. Это было характерной особенностью литературного телетеатра. Прозаические тексты режиссеры не стремились превращать в драматургию. Словесная ткань не подвергалась радикальной модификации, однако и не просто читалась с экрана. Формировалось особого рода зрелище — и не кино, и не театр, а что-то третье, имеющее свою эстетическую природу. Режиссеров телетеатра манила возможность овладения специфической уже не театральной, а именно экранно-театральной условностью. Речь в данном случае идет не о записи готового театрального спектакля, а о новом телевизионном произведении, снятом по оригинальному сценарию на серьезной литературной основе. Сегодня многие выдающиеся актеры и режиссеры надеются, что эпоха телетеатра вернется. Ведь он строился на драматургии потрясений, артисту всегда было что играть. В современном много-

серийном телевизионном кино, вытеснившем телетеатр из эфирной сетки, эти качества встречаются крайне редко.

Телетеатр в своем взаимодействии с классической прозой во многом повторял пути развития литературного радиотеатра. Начиная с так называемого «визуального чтения», литературный телетеатр тоже утвердился как «театр читателя», как такое самобытное экранное зрелище, где восприятие зрителя схоже с читательским в большей степени, чем это определяется конкретно-чувственными образами киноэкрана или сценических подмостков. Но были у литературного телетеатра и сценические истоки. Правда, выявляются они там, где драматический театр разрушает свои канонические рамки. Таков знаменитый спектакль «Братья Карамазовы», поставленный на сцене Художественного театра в 1910 году В. Немировичем-Данченко, ставший важным этапом, «целой эпохой» в направлении творческих поисков театра.

Идея постановки романа Ф.Достоевского «Братья Карамазовы» витала в театре еще со времен тех творческих экспериментов, затеянных К. Станиславским, которые в труппе именовали то «синематографом», то «эскизами» мастера. К сожалению, судить о существовании этих долголетних (с 1900 года) и упорных поисков сегодня можно только весьма приблизительно. Есть основания полагать, что это была попытка создания экспериментального «театра прозы», которая в то время не увенчалась успехом, так как был поставлен всего один спектакль по чеховским миниатюрам. К. Станиславский, тем не менее, планировал продолжать свои искания уже в Театре-студии и составил список классической прозы для будущих постановок, куда включил и «Братьев Карамазовых». Однако идея «театра прозы» вызывала у некоторых современников протестные настроения. «Инсценировать «Братьев Карамазовых» — попытка из той же категории, к какой принадлежит попытка исчерпать море ковшом» [11], — писал знаменитый в то время критик С. Яблоновский.

Но театр не пошел по традиционному пути инсценировок прозы, обычных, далеко не всегда успешных «переделок» романа в

драму. В. Немирович-Данченко считал свой замысел по разным параметрам революционным. Прежде всего, он настаивал на соблюдении терминологии: «Литературно — это не инсценировка, а перенесение текста на сцену, постановочно — это чтение романа чтецом и иллюстрирование картин исполнителями. Действие должно быть единым и непрерывным» [8, с. 41]. Была предложена совершенно новая сценическая форма повествования, где нарушались привычные устоявшиеся театральные условности, например, представление шло два вечера, традиционные для пьес акты в 35–40 минут были заменены на ряд картин, длительность которых могла быть и четыре минуты, и час двадцать минут, как, например, картина «Мокрое». Таким образом, преодолевались обязательные для понимания сценичности литературной подосновы установки и были созданы предпосылки для будущего телетеатра, где подобное деление сценария на разновеликие эпизоды стало специфической особенностью телепроизведения.

Проза кардинально отличается от драмы художественными приемами, используемыми их авторами. Драматург дает характеристики своим героям через их диалоги, сопровождаемые скупыми ремарками. Для романиста важны пространные размышления «от автора», где высказываются глубокие мысли и рисуются портреты персонажей. Если механически выделить из прозы одни диалоги, без авторского комментария, то может оказаться, что они не содержат никаких качественных характеристик героев. Прозаик не ограничен ни временными, ни пространственными рамками. Читать роман можно сколь угодно долго, годами. Не существенным является и количество сцен, их может быть сотни. Не связан прозаик и хронологией развития событий — он волен возвращаться в прошлое своих героев, руководствуясь только прихотями своей фантазии. Чередование эмоционально напряженных и спокойных эпизодов также не является предметом для волнений прозаика и т.д. Поэтому инсценировка романа требует особых приспособлений повествовательной литературы для сце-

нического воплощения: необходимо сконцентрировать действие, вольно раскинутое на сотнях страниц, сцены надо расположить таким образом, чтобы действие развивалось как в драме, напряжение росло. Нельзя забывать и о законах восприятия театрального зрелища и текста книги, которую можно читать и ночь напролет, а сценическое действие, даже самое увлекательное, через час начинает утомлять зрителя.

В. Немирович-Данченко сам адаптирует текст обширного романа «Братья Карамазовы» к сценическим условиям. В подробной беседе с репортером «Русского слова» В. Немирович-Данченко изложил свои принципы «перевода» текста романа Ф. Достоевского на язык сцены и связанные с этим технические сложности. Великий режиссер понимал, что «нет возможности охватить всю фабулу романа <...>. По цензурным соображениям приходится отказываться от показа «монастырской жизни» <...>, по техническим — от сцен с актерами-детьми» [10]. И.Соловьева в своей монографии «В.И. Немирович-Данченко» приводит записи в летних тетрадах режиссера: «Карамазовы». 1. Кусок чтения. Перед скитом. У Зосимы. Галерейка. Опять у Зосимы. Другая комнатка Зосимы. В лесу скита. У игумена. Чтение о Лизавете Смердящей. Чтение перед беседкой. В беседке. У отца, в зале» [9, с. 286]. Биограф не берется точно классифицировать эти записи: «План ли это инсценировки или только конспект романа «с режиссерской приглядкой» — не скажешь. Отрывки разделены и пронумерованы <...>. Уясняется принцип: именно отрывки из романа, ни одного слова своего или «перелицованного» <...>: только чтец и диалоги» [9, с. 286].

Немирович-Данченко размышлял о разных вариантах построения будущего спектакля. Работал над версией под названием «Дмитрий Карамазов», которая укладывалась бы в один театральный вечер, затем отказался от этого замысла, так как только в единстве, в неразрывном сцеплении всех линий романа, в целостности того, что Л. Гуревич именovala «фантастической и

органической жизнью романа в спектакле» [3], ощущал он эстетическую природу своей постановки, стремление одарить сцену всеми духовными сокровищами отечественного романа.

В письме К. Станиславскому В. Немирович-Данченко излагает те возможности для театра, которые открыла «бескровная революция», свершенная этим спектаклем: {769} «Из всего того материала, который был в наших руках, мы старались создать картины всех происходящих событий, освещенные главнейшей идеей романа <...>, «очень сильным лицом» был определен «чтец», хотя ему и дано немного места» [8, С.16].

Как неслыханное новаторство восприняли современники принципы этого спектакля, хотя некоторые идеи Немировича-Данченко были ранее уже озвучены в статье А. Кугеля, который, выступая против «варварской рутины переделывателей и переделщиков», предлагал переносить великую прозу на сцену, «как переносят сосуд с драгоценным вином, боясь, чтобы не пролилась ни единая капля» [6].

«Инсценировка романа вместо привычной пьесы, сукна вместо строенных декораций, детали обстановки вместо законных интерьеров, чтец за кафедрой — все это свелось воедино именно в «Братьях Карамазовых» [5, с.59], — писал в своих мемуарах выдающийся актер и режиссер А. Дикий. Театр на время репетиций «Братьев Карамазовых», по свидетельству Дикого, «обратился в огромную лабораторию», где с воодушевлением экспериментировали все актеры, занятые в спектакле. Немирович-Данченко упорно добивался непрерывности действия, внутренней линии образов, исполняемых актерами, ибо во внутренней подлинной непрерывности и кроется мощь, казалось бы, раздробленной в калейдоскопе событий трагической игры. Режиссеру было чрезвычайно важно, чтобы эти линии не прерывались там, где ткань романа разрушалась инсценировкой, важно, чтобы они «протягивались» от одного явления исполнителя на сцену до следующего. Это — так называемые «зоны молчания», о которых впоследствии

писал режиссер А. Попов, придавая им чрезвычайное значение в актерской школе. В практике литературного телетеатра преодоление актерами этих «зон» играло ключевую роль, так как это, по сути, единственный способ овладения прозой, когда она переводится на сценический или экранный язык. Все удерживается не механическим сцеплением по принципу шестеренки, а мощностью охвата, неделимостью, цельностью духовного поля. «Трудно представить, — писал он — чтобы человек разом имел в голове почти десятичасовое и столюдное целое создающегося спектакля; а он имел <...>, как имел в голове великое столпотворение своего романа автор «Братьев Карамазовых», который ведь не мог обернуться назад, что-то исправить: отдавал главы в печать, когда конца и не видно было» [9, с. 287].

Общая картина спектакля вошла в память поколений благодаря многочисленным современникам-рецензентам и особенно критику П. Ярцеву, статьи которого в газете «Киевская мысль» были растиражированы провинциальной прессой: «279 Чтец читал с начала главы VII первой части: «Алеша довел своего старца Зосиму в спальню и усадил на кровать» — до слов: «Оставь же меня. Молиться надо. Ступай и поспеши. Около братьев будь. Да не около одного, а около обоих». Дальше он читал: «Федор Павлович любил после обеда сладости с коньячком. Иван Федорович находился тут же за столом и тоже кушал кофе. Слуги Григорий и Смердяков стояли у стола. И господа и слуги были в видимом и необыкновенно веселом одушевлении. Тема случилась странная <...>. Занавес успевал уйти. В профиль к залу за столом сидит в кресле Иван, напротив него Алеша. Федор Павлович посерединке: в длинном смехе видны истлевшие зубы; интонации рассыпчатые, повизгивающие (начинает он). Рядом с ним массивная фигура Григория — туповатое, старинное лицо. Поодаль справа ширма невысокая, у ширмы Смердяков <...>. О том, почему разумнее отречься от Христа и почему за то ничего не будет, аккуратный этот лакей говорил четко, позы у ширмы не меняя, скрестив руки. У

него был никуда не спешающий ритм человека, которому предстоит говорить и действовать долго» [12].

Негативную оценку спектакля «Братья Карамазовы» выразил критик Э. Бескин, занявший непримиримую позицию относительно «новых форм» композиции инсценировки, где актерские сцены объединяются текстом «от автора». Введение в действие чтеца Э. Бескин счел противоречием самому понятию театра. «Величайшая страница не только русской, мировой литературы скомкана. Обесцвечена. Обескровлена. Обезглавлена. Превращена в кинематограф. В сеанс. Картина за картиной. Только вместо надписей на экране — чтец сбоку <...>. Если это прием, вообще безвкусный, не художественный, [то] по отношению к Достоевскому — прямо кощунственный» [2].

Если одним критикам введение чтеца казалось недопустимым разрушением всех театральных устоев, то другие очевидцы находили в этом неожиданном персонаже, наоборот, присутствие некоего важного элемента в театральном представлении, нечто, подобное греческому хору. «Дало ли представление «Братьев Карамазовых» что-либо новое для сценического искусства? Несомненно. Сделано громадное завоевание. Воочию показана отрицавшаяся до сих пор возможность совмещения чтеца с представлением на сцене. Особенно удачным этот опыт оказался по отношению к случаям, когда чтец врывался в ход действия. Цельность впечатления нисколько не нарушалась от этого» [4].

Репортеры, стремившиеся проникнуть в атмосферу спектакля «Братья Карамазовы», писали, что артисты Художественного театра заучили на память едва ли не все две тысячи страниц романа Ф. Достоевского. На память артисты вряд ли учили весь роман, но ощущение неразрывной целостности его ткани определенно доносили. Это монолитное единство в его дискретной полисюжетности обусловлено было сценическим действием в едином, только

условно разделенном сукнами пространстве. Традиционные для театра тех лет декорации здесь были отринуты окончательно. Оказалось, что стиль обстановки возможно выразить одной только мебелью, костюмами, отдельными деталями. Сцена в тот вечер, по описаниям критиков, представляла собой существенные отклонения от привычной картины: большой передний занавес со знаменитой чайкой отсутствовал; глубина сцены сокращена и приблизительно на четверть укорочена длина игровой площадки. Эта четвертая часть сцены была отгорожена, обтянутыми тем же плюшем, из которого сшит малый занавес, колоннами. Пространство между колоннами задрапировано тканью, на возвышении — кафедра для чтеца; на ней лампа. Оставшаяся игровая площадка также выглядела необычно: отдергивающийся {280} малый занавес находился достаточно далеко от рампы, почти у задней «стен»», представлявшей собой фон из серого сукна, одинаковый для всех картин в спектакле. Декораций в настоящем смысле не было: отдельные предметы обстановки давали намек на то, где разыгрывается данная сцена.

«Прием «сукон», прием кадрирования сцены и сохранения лаконичных деталей не был лишь «интересной художественной рамкой» или простым «концертным» исполнением <...>. По существу, этот прием переводил искусство актеров Художественного театра в иное измерение. Актер воспринимался теперь как фигура внебытовая, выходящая за пределы той комнаты, которая лишь намеком угадывалась в «кадре» [1]. Термины «кадр», «синематограф», «художественная рамка», «кадрирование» отнюдь неслучайно употребляются критиками тех лет относительно драматического театра. В 1910 году российский кинематограф, возникший как «электрический театр», начинает набирать силу и оказывает существенное влияние на театральную эстетику. Процессы, происходящие в кинематографе и на сценических подмостках, заложили фундамент для будущего литературного телетеатра. Соотношение экрана и сцены, их синкретизм в первые десятилетия

XX века, на новом витке технического прогресса, уже на телевидении, вновь заявил о себе в эстетической природе телетеатра.

Лаконизм сценографии «Братьев Карамазовых», состоящей из отдельных деталей интерьера на нейтральном сером фоне, также явился прообразом оформительских принципов будущих телеэкранизаций. Парадоксально, но факт — лаконизм этот вызывал у противников подобного «транспонирования» на сцену прозы Достоевского, неожиданную ностальгию по натурализму, за который они прежде единодушно клеймили Художественный театр. Э. Бескин отчаянно призывал: «Верните старую «Чайку». Зажгите старые огни. И только в этом их свете вы найдете и новые, действительно новые пути» [2]. В. Ашкенази не менее темпераментно восклицал: Ф. Достоевского невозможно поставить без того, чтобы «пахло сыростью и шуршали тараканы», что «Карамазовым» надобен потолок с паутиной по углам, а не пустынная сцена в серых сукнах.

Ни паутины, ни тараканов на сцене Художественного театра, обвиняемого в натурализме, не было. То есть все это, конечно, было, но исключительно в исполнении актеров. Пространство спектакля решалось таким образом, что бы быть полностью открытым для зрителя. Те картины, которые предполагалось играть по «петербургским 289 углам», строились условно, без привычных перегородок, стен. «В одной из картин («Надрыв в избе») было так: сдвинуты впритык две кровати; на левой из них, под серым одеялом, приподнявшись на локтях, слушает Илюшечка; на правой, застланной зеленым, сидит — тяжело, неудобно — горбатая Ниночка. Под прямым углом придвинута еще кровать, и у спинки ее стоит Варя. В углу между кроватями в большом кресле сидит «дама без ног», Арина Петровна. А слева у рампы на крашеном стуле помещается штабс-капитан по кличке Мочалка.

Втиснутые чуть ли не друг на дружку кровати — при том, что нет стен, нет потолка, нет хотя бы условной отгородки. Незащи-

щенность при стиснутости, полная и всяческая «разверзнутость». Такой же «разверзнутый» характер общения» [12].

В отличие от способа существования актеров, характерного для чеховских постановок в Художественном, где при неявном, дискретном общении объект находился как бы «вне партнера», В. Немирович-Данченко открыл в этом спектакле совсем иное общение — непрерывное. «Достоевский, а за ним и его герои никогда не верят человеку на слово: они проверяют, допытываются, следят, подозревают. Они, словно, связаны все друг с другом сетью уклончивых и недосказанных мыслей, скрытых мотивов, жадного любопытства к тому, какое «верую» исповедует рядом стоящий человек» [5, с. 60]. А. Дикий как участник этих замечательных репетиций впоследствии проанализировал существо творческих исканий Немировича-Данченко и записал в своих автобиографических заметках собственное видение этих новаторских элементов актерской школы: «А в театральном плане это значит: глаза в глаза, зрачки в зрачки, взгляд, проникающий в душу соседа, мысль, нащупывающая его мысль. Иначе говоря, непременно и обязательно — объект в партнере» [5, с.61]. И не только в театральном плане, а в большей степени это открытие играет роль в бытовании актера на телевизионном экране.

При этом, Немирович-Данченко, как великий «актерский» режиссер, свершивший такое множество театральных открытий, через чуткое восприятие времени суток или атмосферы пространства, где разворачивается сценическое действие, через то, откуда — и, соответственно, каким — вышел на площадку герой, в этих репетициях совершенно не придавал значения бытовым подробностям. Было неважно, вымок ли под дождем или бежал под палящим солнцем, увяз в снегу; голоден или сыт, на тюфяке или без тюфяка спал нынче ночью кто-то из братьев Карамазовых или других персонажей романа. Не это было существенно для выявления глубинных смыслов инсценировки. Отвергался не просто быт, но, главное, быт души — дробная, мелкая обыденность ее

побуждений и проявлений. Актерам предлагалось существовать в пространстве спектакля страстями целостными, отнюдь не низменными, а рождающимися из проблем духа. Изводя партнера вопросами, герой не ждет, какую реплику в ответ он скажет, но ищет смыслы «за текстом», в самом конфликте, противопоставлении себя и Другого. Истина постигается через миропонимание этого Другого, в близости с ним словно бы материализуется и мучительный вопрос и само его разрешение.

На сценических подмостках почти отсутствовала вещественная конкретность среды обитания действующих лиц, отчего называющее слово чтеца приобретало особую значимость: «Г. Званцев читал просто, сдержанно; именно читал, то есть, одним и тем же могучим басом передавая и голос умирающего старца, и юношескую речь Алеши» [11]. Чтецких фрагментов было на самом деле немного и нужны они были Немировичу-Данченко, прежде всего, для сохранения ощущения непрерывности внутренней линии героев в движении картин, а не только ради фабульной ясности, как полагали некоторые рецензенты.

Один из репортеров, побывавший на представлении «Братьев Карамазовых», тонко подметил, что в исполнении актеров ощущался особый «неразговорный» стиль, словно они постоянно помнили, что не просто играют пьесу, а как бы «читают» страницы великого романа. Этот прием «чтения» дарил актерам большую раскованность для овладения образом, рождал ту творческую вольность, которая как бы приподнимала исполнителя над образом. Особенно отчетливо это наблюдалось в картине «Кошмар», где Иван Карамазов разговаривает с чертом. Такая манера «концертного» исполнения давала возможность В. Качалову, исполнителю роли Ивана, с импровизационной легкостью, предельно органично существовать поочередно в двух образах грандиозного размаха. Боязнь монологов в мхатовском спектакле была преодолена настолько, что этот монолог Ивана Карамазова являлся уже самостоятельной картиной и шел 28 минут: «Это где-то около пек-

ла, в полутьме, подле экрана, по которому шарахаются странные тени, Качалов читает, и кажется, будто самые паузы посылают ему реплики. В театре тишина. Голос диавола и голос больной совести сплетаются, искушают друг друга, расходятся и снова равняются» [1]. Словом, рушились все зримые условности актерского бытия. И перед талантом, способным раскрыться на сцене, падали оковы ее канонов и раздвигались горизонты. Режиссер полагал, что на внешнем аскетическом сером фоне игровой площадки красочно проявится подлинная внутренняя жизнь персонажей. Актеры достигнут той глубины переживаний, при которой атмосфера спектакля и его сверхзадача передавались бы в зрительный зал исключительно мастерством и силой их таланта.

Режиссура В. Немировича-Данченко и, помогавших ему осуществить эту грандиозную постановку, В. Лужского и К. Марджанова в «Братьях Карамазовых» начиналась с «монтажного» построения, с компоновки картин. Уяснялись темпо-ритмический рисунок, логика «ввода», «увода», возвращения голосов и ответных тем, соотношение длительностей. Важное эстетическое значение придавалось сложной световой партитуре. После премьеры «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко пришел к выводу, что перенос романов на сцену вовсе не выход из репертуарного затруднения, а самостоятельный творческий акт. Впоследствии он прибегал к нему в своей режиссерской деятельности неоднократно.

Программа В. Немировича-Данченко, нацеленная на дальнейшее сближение театра с литературой, как показала последующая практика, оказалась перспективной не столько для драматических подмостков, сколько для телевидения, для телевизионного театра. В литературном телеспектакле соотношение между «чтением» и «игрой» всегда очень тонкое, подвижное, и сам процесс смещения границ между ними есть одновременно и процесс вовлечения зрителя в экранное действие. «Литературному телетеатру оказались свойственны разомкнутая структура, открыто заяв-

ленные «условия игры», авторский комментарий в переплетении с прямой исповедью героя» [7, с. 121].

Открытые Немировичем-Данченко эстетические приемы транспонирования прозаического произведения на сценические подмостки: отсутствие неперменного внешнего действия, движения в дочеховском его понимании; неограниченное время представления классической прозы; необязательность членения действия на одинаковые по времени акты; приемлемость продолжительных монологов; включение в действие чтеца; сочетание игровых фрагментов со словесным описанием, визуальное проявление структуры повествования намеком, деталью, пластикой, т.е. откровенно условными приемами, оказались абсолютно органичными природе телетеатра и стали основой для выявления его специфики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Беляев Ю. Театр и музыка. Спектакли Художественного театра. «Братья Карамазовы». Вечер 2-й («Новое время». 1911, 16 апреля) // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918 / сост. О. А. Радищева, Е. А. Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 349–350.

2. Бескин Э. «Карамазовы» на сцене («Раннее утро». 1910, 15 октября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918 / сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 287–289.

3. Гуревич Л. Через Чехова к Достоевскому («Речь». 1911, 3 мая) // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918 / сост. О. А. Радищева, Е. А. Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 357–362.

4. Дий Одинокый. Дневник театрала. «Братья Карамазовы» в Художественном театре («Голос Москвы». 1910, 15 октября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 190–1918 / сост. О. А. Радищева, Е. А. Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 289–291.

5. Дикий А.Д. Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957. 359 с.

6. Кугель А. Театральные заметки («Театр и искусство». 1910, 6 июня) // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918 / сост. О. А. Радищева, Е. А. Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 327–329.

7. Марченко Т. А. Театр в каждом доме. М.: Искусство, 1986. 175 с.

8. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма (1879–1943) : в 2 т. / сост., ред. и авт. вступ. статьи В.Я. Виленкин. М.: Искусство, 1979. Т. 2. 742 с.

9. Соловьева И.Н. Немирович-Данченко. М.: Искусство, 1979. 408 с.

10. Спиро С. Вл. Немирович-Данченко // Русское слово. М., 1910. 10 октября.

11. Яблоновский С.В. Художественный театр («Русское слово». 1910, 14 октября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918 / сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 279–283.

12. Ярцев П. Отрывки из романа «Братья Карамазовы» на сцене Московского Художественного театра. Вечер первый («Киевская мысль», 1910, 23 ноября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918 / сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 303–311.

SCENIC SOURCES OF SEMANTICS OF LITERARY TELEVISION THEATER OF THE 1960-1980TH

ROSTOVA N.V.

GITR Film and Television School

The author tries to determine artistic features and sources of television theater, regretting that it ceased to exist on national TV, though it used to be a very serious emotional and intellectual part of life of people in our country. In 1960–1980th television theater was a significant experimental base for actors and directors. A unique television genre just started to develop, to find means of expression, a special television language was developed in creative search. It was special, because a television theater is not a theater, but also not a cinema. According to the author, it is a kind of a very esthetic “corridor”, an unusual form of fiction interesting from all points of view: both visual, and semantic, and as a way of existence of an actor on the screen. Disappearance of television theater at any stage of reforming of national television wasn’t connected with its degeneration or natural death in any way. Transient disappearance of literature and theater from the screen breached art, barbarously lopping off the cultural root, and the precious experience which had been accumulated by founders was lost, connection between generations was destroyed.

The author considers that the literary television theater had scenic sources, namely the well-known performance “The Brothers Karamazov” staged in Art theater in 1910 by V. Nemirovich-Danchenko, which

became an important stage, “the whole era” in the creative search of the theater. An absolutely new scenic form of a narration was offered in it, where the usual theatrical conventions were violated, the purposes, obligatory for comprehension of theatricality and literary frame were overcome, and the prerequisites created for future television theater with the similar division of the script into unequal episodes became a specific feature of telework were created.

The esthetic methods of transposing of a literary work on stage opened by Nemirovich-Danchenko: lack of external action, movement in its pre-Chekhov understanding; unlimited time of performing of classical prose; non-obligation of splitting the action on acts, identical on time; acceptability of long monologues; inclusion the reader into the action; combination of action fragments with verbal descriptions; visual manifestation of a narration structure in a hint, a detail, plasticity, i.e. really conditional receptions, appeared to be absolutely natural to the television theater and became the basis for detection of its specifics.

Keywords: television theater, literary television theater, experimental base, performance, “The Brothers Karamazov”, creative searches, unlimited time, structure of a narration.

ЖАНР ТЕЛЕСПЕКТАКЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ
«ТЕАТРА ДВУХ АКТЕРОВ»
М.В. МИРОНОВОЙ И А.С. МЕНАКЕРА:
ТЕЛЕСПЕКТАКЛЬ
«МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНЫ»

ВОЛКОВА М.И.

Российский институт
театрального искусства — ГИТИС

Речь в статье идет о феномене Театра двух актеров как особой формы эстрады. Л. Зорин написал пьесу «Мужчина и женщины» специально для театра М. Мироновой и А. Менакера, отталкиваясь от их актерских индивидуальностей и предоставив возможность М.В. Мироновой сыграть восемь ролей. Семейная тема, проблема взаимопонимания мужчины и женщины — главная в спектакле и ключевая во всем творчестве М. Мироновой и А. Менакера.

Название спектакля — аллюзия на вышедший в 1966 году французский фильм К. Лелуша «Мужчина и женщина».

Спектакль Театра двух актеров «Мужчина и женщины» вышел в 1971 году. Развитие технических возможностей телевидения к концу 1970-х годов способствовало появлению в 1978 году телеверсии спектакля. Телеспектакль имел две экспозиционных части. Первая, «читка новой пьесы», исполняется актерами вне образов. В самом начале звучит му-

зыка из французского фильма, которая вроде бы не имеет никакого отношения к спектаклю, однако отсылка к фильму о любви указывает на главную тему. А. Менакер объявляет драматурга Л. Зорина, называет жанр пьесы («комедия-шутка в 16-ти эпизодах»). Имена восьми дам, героинь М. Мироновой, Менакер перечисляет вместе с ёмкими и остроумными эпитетами.

Во второй экспозиционной части герой Менакера повествует об исходном событии всей истории: однажды ему понадобилась справка, что он не состоит на учете в психоневрологическом диспансере. Вместо формального отношения к проблеме, он раздражен и воспринимает получение подобной справки как личное оскорбление.

На протяжении всего телеспектакля идет периодический монтаж планов: общий, крупный, средний, детальный. Общий план демонстрирует сценическую площадку, разделенную на несколько локаций: «дом» главного героя, «работа», «кабинет врача», «купе поезда» и т.д. Здесь все предельно условно: на одной площадке — комната московской квартиры, на соседней — побережье Черного моря. Все площадки округлой формы, расположены они тоже по кругу, что позволяет говорить о символике жизни как «круговорота».

Словом, гармоничный синтез эстрадного и театрального начал, свойственный Театру двух актеров, при работе в несвойственном для них жанре телеспектакля не был утрачен. Наоборот — индивидуальности артистов смогли раскрыться полнее благодаря кинематографическим средствам выразительности.

Ключевые слова: Театр двух актеров, эстрада, семейная тема, телеспектакль, монтаж планов, сценическая площадка, индивидуальности артистов.

Появление феномена Театра двух актеров как особой формы эстрады, по мнению историка эстрады Е.Д. Уваровой, стало результатом процесса театрализации, охватившего эстраду в первое десятилетие после Великой отечественной войны [13, с.302]. В завершающий период творчества Театра двух актеров с Мироновой и Менакером работал режиссер Б.А. Львов-Анохин. Он стал постановщиком спектакля — а впоследствии и телеспектакля — «Мужчина и женщины». Вспоминая об этой работе, Б.Л. Львов-Анохин признавался: «Пьесы Зорина я ставил часто, но эстрадные спектакли — никогда. Менакера и Миронову видел часто, всегда получал большое удовольствие от их выступлений, но не очень понимал, а что, собственно, должен сделать с ними режиссер? <...> Им ничего не нужно, думал я, кроме хорошего смешного текста. <...> Но <...> серьезность и требовательность их отношения к режиссеру не уступали самым дотошным артистам драматического театра» [4]. Напротив, А.С. Менакер, рассуждая о значимости режиссера на эстраде, писал: «Функция эстрадного режиссера намного сложнее, чем драматического, <...> он должен начинать свою работу одновременно с автором эстрадной пьесы» [8, с. 28]. Леонид Зорин написал пьесу «Мужчина и женщины» специально для театра М. Мироновой и А. Менакера, отталкиваясь от их актерских индивидуальностей и предоставив возможность М.В. Мироновой сыграть целых восемь ролей. Семейная тема, проблема взаимопонимания мужчины и женщины — главная в спектакле и ключевая во всем творчестве М.В. Мироновой и А.С. Менакера.

Название спектакля — аллюзия на вышедший в 1966 году французский фильм К. Лелуша «Мужчина и женщина». Французская кинолента повествовала о любви молодого мужчины и моло-

дой женщины. В телеспектакле мы видим пожилых героев, в чем прослеживается авторская ирония, — любовь в разном возрасте проявляется по-разному: в молодости — страсть и романтика, в поздние годы — забота, уважение, понимание. По мнению самих артистов, причина успеха этого спектакля «заключалась еще и в том, что, кроме хорошей драматургии и режиссуры, все образы произведений были нам «по возрасту», то есть мы не молодились, а оставались такими, какими были» [8, с. 507].

Спектакль Театра двух актеров «Мужчина и женщины» вышел в 1971 году. Он состоял из двух отделений: в первом игралась пьеса «Мужчина и женщины», во втором — «Мемуары» артистов, страницы воспоминаний, заполненные, однако, за исключением двух случаев, новыми номерами» [8, с. 109]. Миронова и Менакер играли его и в Москве, и во многих городах России с огромным успехом, о чем свидетельствуют многочисленные восторженные отзывы театральных критиков: «Комедия-шутка с блеском разыграна исполнителями» [10]; «В этом спектакле счастливо соединились литературные достоинства пьесы, режиссерские находки постановщика и блистательное мастерство исполнителей» [11].

При том, что литературный материал постановки не всегда оценивался положительно, все авторы рецензий сходились во мнении о высочайшем профессионализме исполнителей: «Мы далеки от желания восхищаться оригинальностью сценического материала, она в общем-то невелика. И весь успех спектакля целиком зависит от исполнителей и в первую очередь — от большого и бесспорного мастерства Марии Мироновой. Дело ведь не в париках, не в гриме и не в разных костюмах, а в умении отыскать в каждом образе самое типичное и при этом — глубоко внутреннее, делающее одного человека абсолютно непохожим на другого» [6]; «Ее героини живут на сцене полнокровной жизнью, и тем сильнее впечатляют их черты, которые несут отрицательный оттенок и беспощадно высмеиваются актрисой. Суть спектакля в том, чтобы к человеку относились по-человечески, верили ему, доверяли ему» [2].

Миронова и Менакер особо ценили отзыв своей коллеги, актрисы В. Марецкой: «Несмотря на кажущуюся пестроту материала, спектакль пронизывает единая мысль о насущной необходимости доброты, чуткости, бережного внимания к «ближним своим» <...>. Хочется от души поздравить моих товарищей с настоящей творческой удачей, а московских зрителей — с веселым, прелестным, умным и озорным спектаклем, который, я уверена, доставит большое удовольствие всем, кто его посмотрит» [5].

Развитие технических возможностей телевидения СССР к концу 1970-х годов способствовало появлению через семь лет, в 1978 году, телеверсии спектакля. В 1973 году в составе творческого объединения «Экран» Центрального телевидения создается Студия музыкальных фильмов. Уже первые исследователи ТВ обратили внимание на его близость эстраде. ТВ сумело найти технические и творческие приемы, которые частично компенсировали отсутствие «обратной связи», столь важной в «живой» эстраде. Стремление авторов выйти на новый, более высокий уровень экранного воплощения эстрады на телевидении привлекло внимание авторов к возможностям, заключенным в новой в ту пору видеотехнике [1]. Но М. Миронова и А. Менакер были не очень довольны результатом, вышедшим на экраны: «К сожалению, по неопытности мы не учли телевизионной специфики и допустили ряд досадных просчетов» [8, с. 512]. Правда, их неудовлетворенность была компенсирована волной положительных рецензий после выхода телеверсии.

Отметим, что жанр телеспектакля был необычен для Театра двух актеров. Их дуэт работал преимущественно в формате театра малой формы (исполнял миниатюры, пародии, скетчи, куплеты, иногда объединенные общим сюжетом). Однако полноценных записей их эстрадных спектаклей не осталось, и современные зрители знакомы с творчеством Театра двух актеров только благодаря телеспектаклю «Мужчина и женщины».

Телевизионный спектакль как жанр был очень популярен в СССР. Самые первые телеспектакли, начиная с 1938 года и до 1950-

х годов, разыгрывались в прямом эфире: видеозапись тогда еще не практиковалась. Жанр окончательно сформировался с появлением возможности записывать и монтировать пленку для эфирной трансляции. Особенностью жанра являются оригинальность и специальные кинематографические приемы, применяемые при создании спектакля в телестудии с целью телевизионного показа (в отличие от «телеверсии» — видеофиксации театральной постановки). Если в театре зритель воспринимает действие непосредственно, то в кино существует большое количество «посредников» — инструментов для управления восприятием аудитории: ракурсы, движения камеры, киномонтаж. Рамки кадра определяют, на что должен в данный момент обратить внимание зритель.

Спектакль «Мужчина и женщины» имеет две экспозиционных части. Первая решена как «читка новой пьесы», исполняется актерами вне образов. В самом начале звучит музыка из французского фильма, которая вроде бы не имеет никакого отношения к тому, что вы сейчас увидите, как говорил А.С. Менакер. Однако отсылка к фильму о любви указывает на главную тему спектакля. А.С. Менакер объявляет драматурга Л. Зорина, называет жанр пьесы («комедия-шутка в 16-ти эпизодах»). Имена восьми дам, героинь М.В. Мироновой, Менакер перечисляет вместе с ёмкими и остроумными эпитетами: «Анна Юльевна, жена Гарунского — святая женщина, регистраторша поликлиники — железная женщина, врач Августа Гурьевна — мыслящая женщина, Акулевич, плановик — заботливая женщина, дама-пассажирка — энергичная женщина, Ирина Истомина — поэтическая женщина, Вера Аркадьевна — патетическая женщина, начальник отдела — авторитетная женщина). М.В. Миронова представляет зрителям героя А.С. Менакера: «Ананий Семенович Гарунский, сотрудник сектора отчетности почтенного учреждения. Мужчина мнительный и возбудимый, ранимое существо». Вторая экспозиционная часть — монолог Гарунского. Герой А.С. Менакера, повествует об исходном событии всей истории: однажды ему понадобилась справка, что он не со-

стоит на учете в психоневрологическом диспансере. Вместо формального отношения к проблеме, он раздражен и воспринимает получение подобной справки как личное оскорбление.

На протяжении всего телеспектакля идет периодический монтаж планов: общий, крупный, средний, детальный. Общий план демонстрирует сценическую площадку, разделенную на несколько локаций (места действия): «дом» главного героя, «работа», «кабинет врача», «купе поезда» и другие. Здесь все предельно условно: на одной площадке — комната московской квартиры, на соседней — побережье Черного моря. Все площадки округлой формы, расположены они тоже по кругу, что позволяет говорить о символике жизни как «круговорота». О поворотах судьбы героя говорится и в ключевой песне спектакля. В зависимости от места действия, с композиционной точки зрения, спектакль представляет собой 16 эпизодов, объединенных сюжетом и наличием во всех эпизодах героя А.С. Менакера. Каждый эпизод предваряет музыкальное вступление (инструментальное, либо вокально-инструментальное) и комментарий «апарте» в исполнении главного героя, позволяющий понять его мысли и оценку происходящих событий. Каждый эпизод — отдельная миниатюра, соединенная с другими сквозным действием. Но при этом спектакль целен и достаточно продолжителен по времени (чуть более одного часа).

Персонажи Л. Зорина — обычные советские люди, разных профессий и темпераментов. Сатирические моменты основаны на гротескном пародировании известного любому зрителю в СССР явлений. Бумажная волокита и бюрократия при получении документов и справок: «Каких только справок и документов не бывает на свете! Неистощимая изобретательность канцелярии...»; причудливый стиль поэтов, декламирующих свои стихи «а-ля Белла Ахмадулина», сухость и бессердечность начальников и многое другое.

Рассмотрим основные сюжетные точки. Действие первого фрагмента происходит в доме Гарунских. Муж и жена ссорятся:

Ананий обвиняет супругу в отсутствии сочувствия и в непонимании его проблем. «Будь мужчиной!», — говорит измученная головной болью жена. «Соприкосновение с повседневностью не проходит для меня бесследно...» — отвечает муж. Обыденные трудности Гарунский воспринимает близко к сердцу, что свойственно, как он считает, его натуре. В финале эпизода Гарунский словно бросает вызов семье и обществу: «Мне не верят на слово, что я нормальный? Отлично! Я покажу вам печать!». Второй эпизод разворачивается в кабинете врача Августы Гурьевны, где он оказывается после мучительного ожидания в коридоре, впечатленный обществом «странных людей, очевидно постоянных посетителей этого заведения». Доктор с первого взгляда заявляет: «По-моему, Вы — наш!».

Из дальнейших реплик героини понятно, что она недавно рассталась с мужем, после чего испытывает ненависть ко всем представителям противоположного пола. В конце концов она заявляет: «Никаких справок! Мы будем Вас лечить! Человек ненормальный требует справку, что он нормальный. Это же смешно!» Потребность в абсурдной справке практически доводит Гарунского до реального сумасшествия.

Режиссер пользуется эстрадными, театральными и кинематографическими приемами, что обусловлено спецификой Театра двух актеров и форматом телевизионного спектакля. Как профессиональный эстрадный режиссер Б. Львов-Анохин не ограничивал актеров в раскрытии всей палитры их артистических возможностей. У М.В. Мироновой это проявилось в точном органичном исполнении восьми разнохарактерных персонажей, у А.С. Менакера — в актерски грамотно выстроенной эволюции характера своего героя. «Миронова не только исполнитель замысла драматурга и режиссера, но и их соавтор. Как и Менакер. В отличие от Мироновой он играет в пьесе Зорина всего одну роль. <...> Ему не нужно думать о трансформации. Зато необходимо заботиться о развитии образа», — справедливо заметил Б. Поюровский [9].

«У Мироновой каждая женщина наделена своей «сумасшедшинкой», Миронова потрясаяще играла безумие женских страстей, женской вздорности, непомерных женских амбиций» — писал Б. Львов-Анохин, впечатленный талантом актрисы [3]. Героинь М.В. Мироновой нельзя назвать шаблонными, «масками», хотя в них, безусловно, наблюдается типичность и узнаваемость. Костюмы в спектакле тщательно продуманы, речевые и пластические характеристики выверены, в отличие от довольно поверхностного подхода к этим средствам выразительности в чисто эстрадных постановках: «Сама актриса говорит, что никогда не использует для создания образов однажды увиденное, что она ищет подтверждения заинтересовавшей ее детали в пятой, десятой, пятнадцатой женщине. И только тогда может наделить свою будущую героиню теми или иными подсмотренными в жизни чертами» [12].

Говорить только о внешнем конфликте персонажа А.С. Менакера с каждой из героинь в рамках данного спектакля было бы недостаточно. Здесь весьма четко прослеживается психологический конфликт внутри каждого героя — между их нелепым внешним обликом и гендерно обусловленным восприятием мира. Хотя жанр постановки объявляется в начале самими артистами (комедия-шутка), по ходу действия возникают лирические и даже драматические моменты — зритель не раз сопереживает героям, которые болезненно реагируют на происходящее.

Как театру, так и эстраде свойствен минимализм и условность декораций телеспектакля, которые создают атмосферу «наваждения», «сумасшествия» персонажа А.С. Менакера. Изначально, в сценическом варианте, художник Борис Мессерер установил на сцене вертикально пять труб, на которых вращались, подобно музейным стендам, по три плоскости, и можно было получить любое количество вариантов сценического оформления, а кроме того, эффектное появление и уход действующих лиц. Это был один из самых портативных спектаклей [8, с. 506]. В телеверсии основная декорационная конструкция была сохранена, но дополнена

работой другого художника, Элеоноры Веницкой. Она сделала прозрачными все декорационные сценические объекты, обозначив их лишь белыми контурами из проволоки. Подобная сдержанная стилистика подчеркивает яркость актерских проявлений, не загромождает сценическое пространство и сосредоточивает внимание зрителя на игре актеров. Общей чертой также является наличие внесценических персонажей (сын Гарунских Саша, сослуживцы, люди из очереди в поликлинике, соседи). В двух локациях присутствует желтый занавес — в кабинете врача-психиатра и в рабочем кабинете героя А.С. Менакера. Учитывая традиционную символику желтого цвета, связанную с особой реакцией на него психически больных людей, в таком намеренном совмещении мест действия прослеживается режиссерская ирония. Из мелкого реквизита в спектакле только газета как ключевой, прецедентный для главного события предмет (из газеты жена узнает об «измене» мужа). В некоторых случаях реквизит обозначается с помощью приема «памяти физических действий». Подобная условность вполне оправдана и не диссонирует с общей стилистикой постановки.

Эстрадная природа спектакля — в специфике конфликта. Он эксплицирован в яркие комические проявления внешности и речи героев. В основе сюжета — простая комедийная история. Персонаж А.С. Менакера после каждого эпизода как бы приостанавливает действие, поясняя происходящее зрителям. Присутствуют и моменты импровизации, особенно у персонажей М.В. Мироновой. С самого начала, в заставке телеспектакля, заявляется игра «грустного и веселого клоунов»: фамилия Мироновой в титрах появляется на фоне радостной театральной маски, а фамилия Менакера — на фоне печальной. Каждый из героев нацелен вызывать одним своим появлением целый ряд ассоциаций у зрителя: «муж», «грузинка», «регистраторша», «соседка». Злободневная тематика, свойственная эстраднему представлению, также одна из основных черт данного спектакля. Отправной точкой создан-

ных образов стали индивидуальности артистов. Среди других проявлений «эстрадности» можно отметить:

- обширность экспозиции, подробное пояснение зрителю происходящих событий;
- простоту композиции, четкое деление на эпизоды;
- обилие музыкальных (вокальных и танцевальных) вставных номеров;
- яркий музыкальный финал подкреплён яркой музыкальной репризой;
- гротеск в костюмах и речевых характеристиках героев;
- в основе сюжета — комичное недоразумение (распространено и в пьесах для драматического театра, однако только на эстраде эта черта является обязательной);
- реалистическая подробность, натурализм сюжетных деталей противопоставлены полной нелепости происходящих событий;
- подчеркнутая противоположность внутри эстрадной пары (в темпераментах, во внешних данных, в отношении к происходящему).

Черты театрального спектакля прослеживаются в целостной сюжетной организации действия, преимущественном общении персонажей в условиях «четвертой стены», вере в предлагаемые обстоятельства, в детальной проработке и проживании характеров персонажей. Другие признаки «театральности»:

- реалистичность костюмов; актеры не ограничиваются при перевоплощении только сменой отдельных деталей;
- тщательность проработки пластических и речевых характеристик;
- тенденция к «проживанию», а не к обозначению характеров, несмотря на определенную долю гротеска и типичности образов;
- наличие общей идеи спектакля, которой подчиняются все эпизоды.

Наконец, особенности жанра позволяют говорить о родстве данного телеспектакля с кинофильмом, что проявилось в следующем:

- возможность менять «планы»;
- преимущественно кинематографический монтаж сцен (например, мгновенные перевоплощения М.В. Мироновой; в театре потребовалось бы специальное режиссерское решение с целью выиграть время для переодевания);
- безупречность внешнего вида актеров: кинематографический грим, детальные костюмы;
- продуманная постановка кадров, позволяющая акцентировать внимание зрителя на важных деталях;
- выверенное, отрегулированное качество звука.

Гармоничный синтез эстрадного и театрального, свойственный Театру двух актеров, при работе в несвойственном для них жанре телеспектакля не был утрачен. Наоборот — индивидуальности артистов смогли раскрыться полнее благодаря кинематографическим средствам выразительности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Вартанов А.С. Эстрада на телевидении // Эстрада России: Двадцатый век: Лексикон / отв. ред. Е. Д. Уварова. М., РОССПЭН. 2000. С. 771–773.
2. Виталин Е. Каждый спектакль — дорога // Приокская правда. 1974. 23 авг.
3. Львов-Анохин Б.Л. Достоинство актрисы // Литературная газета. 1997. 19 нояб.
4. Львов-Анохин Б.Л. Интервью // Известия. 1986. 7 янв.
5. Марецкая В. Театр двух актеров // Известия. 1971. 17 мая.
6. Ольгин К. Спектакль играют двое // Молодой коммунар. 1972. 6 сент.
7. Поюровский Б.М. Мария Миронова. Александр Менакер. М.: Искусство, 1978. 152 с.
8. Миронова М.В. В своем репертуаре. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2011. 484 с.

9. Поюровский Б.М. Премьера на Берсеневской набережной // Советская эстрада и цирк. 1971. № 6.

10. Салтейский Е. Высокая эстрада // Курская правда. 1974. 5 октября.

11. Черейский И. И это все о ней // Вечерняя Москва. 1985. 23 декабря

12. Энгель Г. Уральский рабочий. 1973. 1 июня.

13. Эстрада в России. XX век : энциклопедия / отв. ред. Е.Д. Уварова. М.: ОЛМА-Пресс, 2004. 861 с.

TELEPLAY GENRE IN THE WORK OF “THEATER OF TWO ACTORS” BY M. V. MIRONOVA AND A.S. MENAKER: TELEPLAY “A MAN AND WOMEN”

VOLKOVA M.I.

Russian Institute of Theatre Arts—GITIS

The article is about a phenomenon of Theatre of two actors as a special form of a stage performance. L. Zorin wrote the play “A man and women” especially for M. Mironova and A. Menaker’s theater, basng on their actor’s individuality, and gave M. V. Mironova the opportunity to play eight roles. A family subject, a problem of mutual understanding between a man and a woman are the main in the performance and the key subjects in M. Mironova and A. Menaker’s creative work.

The name of the play is an allusion to the French movie of C. Lelouch “A man and a woman” released in 1966 .

The performance of Theatre of two actors "A man and women" was staged in 1971. Development of technical capabilities of television by the end of the 1970th promoted the emergence of a televersion version of the play in 1978. The teleplay had two exposition parts. The first, "reading of the new play", is performed by the actors out of images. Right at the beginning the music from the French movie plays, which seems has no relation to the performance, however it makes reference to the movie about love and indicates the main subject. A. Menaker names the playwright L. Zorin, calls a play genre ("the comedy -sketch in 16 episodes"). Menaker lists eight M. Mironova's heroines with precise and witty epithets.

In the second exposition part Menaker's hero tells about an initial event of all story: once he needed an inquiry that he was not a patient of a psychoneurological clinic. Instead of a conventional attitude to the problem, he is angry and perceives obtaining the inquiry as a personal insult.

Throughout all teleplay we can see the editing of shots: general, long, middle, close-up. The general shot shows the stage divided into some locations: "house" of the main character, "work", "office of a doctor", "compartment of a train", etc. Everything here is extremely conventional: on one set there is a room of a Moscow apartment, on the next—the coast of the Black Sea. All sets are round, located around that allows to speak about life symbolics as "circulation".

Thus harmonious synthesis of variety and theatrical origins, peculiar to Theatre of two actors, wasn't lost during the work in the genre of a teleplay, unusual for them. On the contrary—individuality of actors could reveal more stoutly thanks to cinema means of expressiveness.

Keywords: Theater of two actors, stage, family subject, teleplay, editing of shots, set, individuality of actors.

ПЛОСКОСТЬ ЭКРАНА И ПРОСТРАНСТВО ЗА ЭКРАНОМ: АНИМАЦИЯ МЕЖДУ МОДЕРНИЗМОМ И РЕАЛИЗМОМ

ЯЦЮК О.Г., МИХАЙЛОВ Ф.М.

Национальный Институт Дизайна

Статья посвящена развитию искусства анимации. Проследив историю пластических искусств, авторы приходят к целому ряду заключений. Анимация — явление емкое и многоплановое. Мультфильмы (рисованные, кукольные или созданные на компьютере), рекламные ролики, движущиеся телевизионные заставки, лазерные шоу проецируются на некоторую поверхность. При этом экран является элементом композиционного построения и «работает» по-разному. В плоской анимации его художественная задача — ограничить глубину воспринимаемого изображения, создать пограничный фон, в то время как в объемном фильме экран «растворяется». Если изображения плоской анимации условны и определенно связаны с экраном, то объемная графика имитирует реальность, выходя в за-экранное пространство.

С появлением 3D компьютерных технологий работа мультимпликаторов существенно изменилась: отпала необходимость прорисовывать ракурсы персонажей и пространственные планы с учетом перспективных сокращений и положения источ-

ников освещения. Все эти задачи стали решаться в виртуальном пространстве. Кроме того, появилась возможность компьютерного монтажа и моделирования сложных движений, что неизбежно привело к трансформации жанра. Невиданная для анимационного кино степень реалистичности компьютерного пространства спровоцировала в профессиональном сообществе дискуссии о художественной ценности и целесообразности натурализма в анимации.

Однако если сегодня на широком экране демонстрируются фильмы, созданные в программах Maya, Cинета 4D и пр., то в авторском и фестивальном анимационном кино доля двумерных фильмов преобладает.

Чем же так привлекательна плоская анимация? Лаконичной выразительностью условного образа, знаковостью. Лаконичный знак воспринимается быстрее и вызывает острые субъективные ощущения и ассоциации. Поэтому все движения, позы и мимика условных персонажей двумерной мультипликации всегда предельно просты, но предельно выразительны.

Если цель художественного произведения — максимально быстрая передача информации (как логической, так и эмоциональной), то использование плоского, знакового изображения решает эту задачу эффективнее.

Таким образом, несмотря на мощный рывок технологий трехмерного моделирования и визуализации, в корпусе анимации пространственный натурализм отнюдь не доминирует над модернистским осмыслением плоскости экрана. Интеллектуальное

и чувственное постижение упрощенно-абстрактных образов художественного произведения напрямую зависит от степени развития активного, целостного, структурного осмысленного восприятия.

Ключевые слова: плоская анимация, объемная анимация, компьютерные технологии, глубина изображения, пограничный фон, лаконичный знак, моделирование, визуализация.

Анимация — явление емкое и многоплановое. Мультфильмы (рисованные, кукольные или созданные на компьютере), рекламные ролики, движущиеся телевизионные заставки, лазерные шоу проецируются на некоторую поверхность. При этом экран является элементом композиционного построения и «работает» по-разному. В плоской анимации его художественная задача — ограничить глубину воспринимаемого изображения, создать пограничный фон, в то время как в объемном фильме экран «растворяется». Если изображения плоской анимации условны и определенно связаны с экраном, то объемная графика имитирует реальность, выходя в заэкранное пространство.

С появлением 3D компьютерных технологий работа мультипликаторов существенно изменилась: отпала необходимость прорисовывать ракурсы персонажей и пространственные планы с учетом перспективных сокращений и положения источников освещения. Все эти задачи стали решаться в виртуальном пространстве. Кроме того, появилась возможность компьютерного монтажа и моделирования сложных движений, что неизбежно привело к трансформации жанра. Анимированные персонажи начали появляться в фильмах вместе с актерами-людьми и стали полноправными участниками происходящих на экране событий: границы между анимационными и игровыми фильмами истончились. Невиданная для анимационного кино степень реалистич-

ность компьютерного пространства спровоцировала в профессиональном сообществе дискуссии о художественной ценности и целесообразности натурализма в анимации.

Определяя свою позицию по этому вопросу, мы исходим из того, что специфика работы с плоскостью и пространством анимации встраивается в общий контекст художественной культуры. Экскурс в историю (мы рассматриваем только европейский ареал) показывает: стремление отобразить в произведениях искусства пространственность окружающего мира меняется циклично, усиливаясь или ослабевая в различные эпохи. Мы полагаем, что главной причиной этих переходов является изменение восприятия, которое, в свою очередь, зависит как от социальных, так и от научно-технических доктрин конкретного времени.

Художник всегда воспроизводит результат собственного видения реальности, но оно зависит не только от возбуждения фоторецепторов глаза, но и (возможно, даже в большей степени) от работы мозга. Информацию об объективном окружающем пространстве человек получает через многие источники, огромную роль играет и жизненный опыт (рисуня сходящиеся к горизонту рельсы, художник, а вместе с ним и зритель, понимают, что в реальности они параллельны). Созданные на холсте или экране произведения искусства — зрительные образы, возникающие в сознании человека, а не проекции на сетчатке его глаза.

Именно поэтому художники различных культур строили изображение реальности по-разному. Древние египтяне создавали плоскостные композиции даже не пытаясь передать глубину пространства. Причина не в неумении рисовать, а в том, что они стремились передать объективную информацию о своем мире, поэтому создавали изображения по правилам, которые используются и теперь, но только в современном черчении (ортогональные проекции, разрезы, развертки). Искажения пропорций и планов в рисунках были хорошо продуманы и имели глубокий сущностный смысл. Древнеегипетские графика и живопись несли большую се-

мантическую нагрузку, и это были образцы самого высокого искусства [4].

Со сменой эпох произошел революционный переход от древнеегипетского искусства к античному. Приблизительно в 300 году до н.э. математик и философ Эвклид исследовал формы простых объемных тел (цилиндров и конусов), рассматривая их под различными углами. В трактате «Оптика» он писал, что «вещи, замеченные под большим углом, кажутся больше, и те, которые замечены под меньшим углом, — меньше, в то время как те же под равными углами кажутся равными». Если египтяне пытались транслировать в грядущие века объективную информацию и, стремясь к точности смысла, прибегали к принятым условностям, то греческие художники, осознавшие ценность отдельной личности, стали передавать личностные ощущения от наблюдаемого. На плоскости стали изображать расположенные вокруг человека объемные предметы так, как их видит глаз, — в аксонометрической проекции.

В раннем Европейском Средневековье, примерно с V века н.э., в рисунках начала появляться линейная перспектива. Но главной тенденцией стало изменение концепции видения мира. Способы пространственных построений соответствовали мироощущению людей того времени и задачам, стоящим перед художником, а именно — передаче информации (зачастую сакральной), ради которой можно и нужно было деформировать изображение, усиливая важность или выразительность изображаемого. На средневековых иконах стоящие рядом люди могут быть разномасштабными, а плоскости проекций часто повернуты с целью показать значимую информацию. Например, на одном холсте показывались и вид здания, и сечение (то, что находится внутри). Иконописцы изображали не только окружающий мир, но и мир горний, выделяя его, например, цветом. Кстати, подобные приемы использовались и в Древнем Египте, но в Средние века пространство изображается условно не ради объективности, а с целью усилить эмоциональное воздействие на зрителя.

Следующая революция в теории видения произошла в эпоху Возрождения. Художник перестал рассматривать только ближайшее окружение. Эрвин Панофски в работе «Перспектива как символическая форма» пишет о гелиоцентрической модели Вселенной с ее бесконечными расстояниями. Интерес к изображению пространственных удаленностей усилился. Брунелески, Гиберти, Мазаччо, Альберти и другие решали изобразительные задачи, опираясь на разрабатываемую ими самими теорию перспективы (исчисляющую глубину пространства). Усовершенствование известной с древности камеры-обскуры (которую, кстати, подробно описал Леонардо в «Трактате о живописи») позволило использовать её для создания геометрически точных портретов, интерьеров и пейзажей. Попытки передачи объема на плоскости предпринимались не только художниками, но и инженерами-математиками: в 1611 году геометр и оптик Кеплер научно обосновал теорию стереоскопического восприятия (в сочинении «Диоптрика»). Примерно в это же время Джамбаттиста делла Порта создал первую стереокартину.

Новое время совершило еще один виток в теории и практике изображения объема. В 1807 году английский физик Волластон создал камеру-люцида. Это приспособление, частично устраняющее недостатки камеры-обскуры, позволило более точно строить геометрическую перспективу и добиваться большего сходства с изображаемым пространством. Примерно в это же время, в результате изобретения светочувствительных материалов и совершенствования объективов камеры-обскуры возникла возможность фотофиксации действительности. К середине XIX века появились фотоаппараты.

Предшественник киноискусства — фотография, предоставив возможность максимально точно передать пространство, в одночасье решила проблему мимесиса. Именно это её качество сразу же вызвало шквал критики и обвинений в рабском подражании натуре. В ответ художники приступили к эмоциональным экспе-

риментам с цветом и формой, оставив правдоподобие фотографии (пока чернобелой).

Импрессионизм, отвернувшийся от натурализма, начал модернистское разрушение пространства, изображая не мир вокруг, а впечатления от него. При этом передача объемности не отрицалась, но изменились формы и технологии её передачи. Так, пуантилисты моделировали объемы цветовыми корпускулами, воспроизводя уже достаточно хорошо к этому времени изученный наукой механизм визуального восприятия. Затем беспредметное искусство вовсе отказалось от мимесиса, а заодно и от объема. Геометрические абстракции Мондриана, Кандинского, Малевича пытались отразить закономерности мироздания, очистив их от внешних форм реального мира. Пойдя дальше, Малевич провозгласил сами картины вещами, а не изображениями вещей. Супрематизм отверг форму, объявив главным средством чистого творчества Цвет. Это был уже иное понимание пространства. Э. Лисицкий писал: «Супрематизм поместил вершину конечной визуальной пирамиды линейной перспективы в бесконечность. Супрематическое пространство может разворачиваться как вперед, по эту сторону плоскости, так и в глубину».

Несмотря на эту декларацию, абстрактное искусство модернизма было все же принципиально привязанным к плоскости. Но и объемное видение продолжало активно развиваться: появилась стереофотография, на фотопленке качественно улучшилась передача цвета¹. Да и сам процесс создания снимков уже недолго оставался механической фиксацией «на память» конкретного события в конкретный момент времени. На основе натуралистичной фотографии возник новый визуальный язык, новое средство интерпретации изменившейся в результате технического рывка реальности. Герберт Байер, представитель движения Баухаус,

¹ Луи Артур Дюко дю Орон запатентовал первый метод получения цветных фотографий еще в 1868 году.

писал: «Фотография была для нас переводом действительности в четкий образ». При этом внешняя реальность стала не столько объектом отображения, сколько материалом нового искусства.

Синтез искусства и технологии совершил еще одну революцию: художники русского Авангарда открыли новые возможности выразительности, объединив фотографию с идеологией конструктивизма и начав сдавать фотомонтажи и фотоколлажи. Родченко и Клуцис стали совмещать отображающие глубину пространства «моментальные снимки» с плоскостными элементами. Используя приемы геометрической абстракции, они принципиально дробили пространство общей композиции, комбинировали на плоскости пространственные изображения (зачастую с различными точками перспективы), контрастные цветовые плашки и текстовые блоки. Вместо отображения действительности, художники-новаторы стали создавать знаковые и символические образы, при этом, как это ни парадоксально, используя для своих экспериментов мгновенные фиксации реального мира. Плоскость (экран) и фотография (пространство в глубине экрана) противопоставлялись и в то же время усиливали выразительность друг друга.

Исследуя специфику объемного плоскостного изображения в анимации, интересно сопоставить отношение к плоскости и иллюзии пространства в модернистских фотоколлажах. Включение фотографий в плоскостную композицию усиливало эффект открытости пространства и его динамичность. При этом, в отличие от кино (с его последовательной сменой кадров), события, запечатленные на пленке и помещенные в коллаж, воспринимались единовременно. Фотомонтаж стал новым видом пространственного искусства, задающим связь различных отрезков времени. Наиболее близкими к кинематографу были сюжетно сложные, зачастую парадоксальные фотоработы Александра Родченко: никто так ярко не использовал ритм, задаваемый крупными и общими планами, ракурсами, наплывами, повторами, многократной экспозицией, близкий движению кинокадра. При этом Родченко со

временем минимизировал плоскостные компоненты композиции, сосредоточившись на неожиданном и эмоциональном отображении динамичной реальности. Позже фотохудожники стали создавать монтажи из документальных фотографий одного объекта, снятого с разных точек, создавать фотофрески, занимающие не только стены, но и потолки, помещая, таким образом, зрителя внутрь иллюзорного пространства другой реальности. Ласло Мохой-Надь, один из лидеров конструктивизма, придумал термин «фотопластика» для обозначения целостного образа, созданного из множества самостоятельных кадров. Клуцис писал: «Фото фиксирует застывший момент. Фотомонтаж показывает динамику жизни, разворачивает тематику данного сюжета».

Итак, лейтмотивом нового искусства стало движение, и, как всегда бывает, эта тенденция была поддержана техническими открытиями: появилось кино. Изображения ожили: фотографии — в игровых фильмах, рисунки — в анимационных. При этом перед анимацией открылось больше путей развития, чем перед снятым на фото пленку «реалистичным» кино.

Изначально приоритетно плоскостной характер рисованной анимации был определен технологией её создания. «Отец» анимации Эмиль Рейно, в 1877 году объединивший зоотроп с волшебным фонарем, придумал еще и использование постоянной декорации для движущихся картинок. На первых порах объемность изображения этим и ограничивалась, тем более что многие ведущие аниматоры вышли из карикатуристов, рисовальщиков комиксов или журнальных иллюстраторов, поэтому продолжали относиться к экрану как к плоскости. Первые мультфильмы иногда буквально рисовались на листе прямо в кадре, в двумерных координатах.

В этих жестких «производственных» рамках сформировались особые принципы художественной выразительности: простота рисунка, лаконичность образа, характерность движений. Первые рисованные анимационные фильмы воспринимались как трюко-

вые аттракционы, их короткие сюжеты отличались комедийной остротой и условностью. В США оживлялись комиксы, в Европе — карикатура.

В Советской России рисованная анимация развивалась в русле авангардных тенденций и воспринималась как средство наглядной агитации. Интересна история несостоявшегося фильма Э. Лисицкого по его же книге «Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках» (1922). Книга о борьбе нового мира со старым предназначалась для «юного поколения всей Земли». Черный квадрат олицетворяет пластическую систему Малевича, красный — систему Лисицкого. Конфликт между Черным и Красным квадратами заканчивался победой Красного. Книга была издана в «русском» эмигрантском Берлине издательством «Скифы», а затем, в форме факсимиле, — нидерландским журналом *De Stijl*, основанным авторами течения неопластицизм. Лисицкий вынашивал идею создания анимационного фильма, но реализовать её не смог. (Почти через 100 лет, в 2007 году, фильм был создан Михаилом Карасиком. Аниматор — Ирина Карпова) [2].

Параллельно шли поиски технических решений «объемных» анимационных фильмов: русский художник и оператор В.А. Старевич в 1910-х годах разработал особую художественную технику для постановки и съемки кукольной мультипликации. Им были созданы в киноателье А.А. Ханжонкова первые в мире объемно-мультипликационные фильмы. В 1933 во Франции эмигрировавший из России А.А. Алексеев изобрел игольчатый экран — приспособление, позволяющее создавать удивительные по выразительности и глубине пространства изображения.

Технология производства «плоскостных» фильмов также развивалась довольно активно, определяя отношение к передаче необходимого объема. В двумерной мультипликации очень скоро, помимо покадровой рисованной графики, стало использоваться совмещение целлулоидных заставок, а также пошаговая фиксация положений плоских марионеток или силуэтных фигур (соб-

ственно, эти приемы были известны еще в традиционном кукольном театре в странах Востока [6]).

Уже в 1930-е годы многие создатели рисованных фильмов независимо друг от друга начали искать различные техники моделирования пространства, создавать специальные приспособления: Райнингер, Флейшер, Дисней, Айверс и другие активно экспериментировали с рисованной иллюзией трехмерности. Объемная анимация предполагает, что персонажи имеют пространственную координату (глубину), и движение их происходит в пространстве с учетом перспективных сокращений. Для достижения эффекта объема стали использоваться специальные станки и камеры. Итогом стала знаменитая многоплановая камера Диснея, позволяющая делать наезды вглубь мультипликационного пространства. Снятый с помощью этой техники короткометражный фильм «Старая мельница» получил в 1938 году премию Оскар. В «Белоснежке» и последующих фильмах Дисней сделал акцент на моделировании натуралистичного пространства.

Вeer технических возможностей открыл перед художниками-аниматорами новые горизонты. Фильмы с пространственными изображениями получили стремительное развитие. Казалось бы, объем победил, однако двумерная анимация продолжала вызывать интерес художников. Более того, она искала все новые пути развития. Так например, в 1970-е годы появилась «песочная анимация» (англ. Sand animation). Иногда ее называют сыпучей анимацией или техникой порошка (англ. Powder animation)². Примечательно, что корни этого художественного приема можно найти в практике буддизма (буддийская модель Вселенной, Мандала, по строгим канонам строится из толченого практически в песок окрашенного мрамора).

² Технологию создания анимационных фильмов из песка предложила студентка Гарвардского университета Кэролин Лиф. Теперь она признанный канадский режиссёр-мультипликатор, награжденный премией Нормана Макларена.

Переломный период наступил с появлением компьютера. Современные технологии открыли невиданные ранее возможности передачи глубины пространства, рынок насытился компьютерными фильмами и играми, но, тем не менее, отношение художников к имитации пространства на плоском экране неоднозначно.

Доступность и агрессивность использования цифрового инструмента вызвали оправданные опасения того, что искусство анимации окажется под угрозой. К счастью, этого не произошло. Если сегодня на широком экране демонстрируются фильмы, созданные в программах Maya, Cinema 4D и пр., то в авторском и фестивальном анимационном кино доля двумерных фильмов превалирует.

Почему же так привлекательна плоская анимация? Главное качество рисованных анимационных кадров — лаконичная выразительность условного образа, знаковость. «Изобразительный, или иконический, знак подразумевает, что значение имеет единственное, естественно ему присущее выражение. Самый распространённый случай — рисунок» [3, с. 3] Иконический знак не воспроизводит реальность, но в нем заключена определенная информация, благодаря которой мы узнаем или принимаем какой-то объект. По мнению У.Эко, иконические знаки не обладают свойствами объекта, который они представляют. Скорее они воспроизводят некоторые общие условия восприятия на базе обычных кодов восприятия, отвергая одни стимулы и отбирая другие, те, что способны сформировать некую структуру, обладающую тем же «значением», что и объект иконического изображения [9]. Иконический знак может передавать видимые свойства изображаемого объекта, а также онтологические, предполагаемые свойства (так, кубисты показывали на плоскости все части объекта, как видимые, так и скрытые от наблюдателя). Кроме того, иконический знак может транслировать условно принятые, смоделированные качества объекта, изображающие его в схематичном виде.

Лотман писал: «... наше дальнейшее восприятие этого знака подразумевает:

1. Сопоставление зримого образа-иконы и соответствующего явления или вещи в жизни. Вне этого невозможна практическая ориентация с помощью зрения.

2. Сопоставление зримого образа-иконы с каким-либо другим таким же образом. На этом построены все неподвижные изобразительные искусства. Как только мы сделали рисунок (или же чертёж, фотографию и пр.), мы сопоставили объекту некоторое расположение линий, штрихов, цветовых пятен или неподвижных объемов. (...) Каждое изображение предстает не целостной, нерасторжимой сущностью, а некоторым набором структурно построенных, дифференциальных признаков, легко поддающихся сопоставлению и противопоставлению.

3. Сопоставление зримого образа-иконы с ним самим в другую единицу времени. В этом случае образ также воспринимается как набор различительных признаков, но для сопоставления и противопоставления вариантов берутся не образы разных объектов, а изменение одного. Такой тип смысловых различия составляет основу киносемантики. Разумеется, все три типа различения видимого объективно присущи человеческому зрению» [3].

В зрительном восприятии выделяются три аспекта: физиологический (подчиняющийся законам природы); абстрактный, где процесс зрения отождествляется с процессом мышления, и психологический, рассматривающий зрение как неразрывно связанное с духовным миром воспринимающей личности. Зрительное восприятие является связующим звеном чувственных и мыслительных процессов в человеке, поскольку в этой сфере их категорически разграничить оказалось практически невозможно.

Лаконичный знак воспринимается быстрее и вызывает острые субъективные ощущения и ассоциации. Поэтому все движения, позы и мимика условных персонажей двумерной мультипликации всегда предельно просты, но предельно выразительны. При-

мером могут служить созданные в 1940-х годах фильмы из серии «Линия» («La Linea») итальянского мультипликатора Освальдо Кавандоли³. Если цель художественного произведения — максимально быстрая передача информации (как логической, так и эмоциональной), то использование плоского, знакового изображения решает эту задачу эффективнее. Именно это и важно для анимационного фильма.

Вместе с тем, увеличение метража и усложнение повествования ведёт к повышению натуралистичности изображения пространства. Так новые техники Диснея были умышленно разработаны для перехода от короткометражек к полнометражной «Белоснежке». Лотта Райнигер также использовала многоплановый анимационный станок для полнометражного «Принца Ахмеда». В современных примерах мы наблюдаем то же самое: карикатурный сатирический мультсериал «Саут Парк» прошёл путь от условности бумажных аппликаций через полнометражный фильм до всё более сложных повествований и реалистичных эффектов. Создатели онлайн-комикса «Cyanide and happiness» вынуждены были усложнить свою эстетику «палочных» человечков на белом фоне, добавить тени и пространственные фоны при разработке анимационного сериала.

Проведенный анализ плоской и объемной анимации позволяет сделать ряд выводов:

1. Художественная специфика анимации определена экспериментами в арт-практиках и техническими открытиями. За предыдущие столетия художниками была освоена многоуровневая система отображения реального пространства на плоскости, благодаря чему сформировался необходимый культурный опыт.

2. Динамика стала лейтмотивом искусства XX века. Моделирование движения и глубины пространства реализовалось на экране, так как человек XX века оказался подготовлен к перцептивно-

³ Главный персонаж — условный человечек, формируемый бесконечно длинной горизонтальной линией. В рамках этой “своей” линии он существует и проходит через различные приключения.

му восприятию и осмыслению динамичного вида технического творчества.

3. Усиление натуралистичности в изображении пространства связано с укрупнением художественной формы и усложнением повествования. Примерами могут служить современные комиксы, превращённые в видеоролики, карикатурные анимационные сериалы и полнометражные фильмы по их мотивам.

4. Художественная выразительность плоской анимации является особой условной формой отображения реальности и базируется на дихотомии «образ — движение». Она характеризуется простой графикой, подчеркнута утрированной динамикой и жестами, остротой изобразительных характеристик сцен и персонажей. Модернистская плоскостность, как правило, ограничивается коротким метром или бессюжетными картинками.

Таким образом, несмотря на мощный рывок технологий трехмерного моделирования и визуализации, в корпусе анимации пространственный натурализм отнюдь не доминирует над модернистским осмыслением плоскости экрана. Интеллектуальное и чувственное постижение упрощенно-абстрактных образов художественного произведения напрямую зависит от степени развития активного, целостного, структурного осмысленного восприятия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. История возникновения мультфильмов или как появилась анимация? [Электронный ресурс] // Форум фильмов, сериалов и мультфильмов : [сайт]. 2010. 20 октября. URL: <http://mufilm.ru/viewtopic.php?id=1359> (дата обращения: 20.10.2017).

2. Карасик М. Эль Лисицкий. Супрематический сказ про 2 квадрата [Электронный ресурс] // Михаил Карасик. Книга художника : [сайт]. URL: <http://mikhailkarasik.com/RUS/Selected/2Squares.html> (дата обращения: 20.10.2017).

3. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 138 с.

4. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб: Азбука-классика, 2001. 312 с.
5. Ронки В. Оптика Кеплера и оптика Ньютона // Вопросы истории естествознания и техники. 1963. Вып. 15. С. 58-66.
6. Соломоник И.Н. Кукольные традиции Востока и современный театр // Советская этнография. 1980. № 6. С. 114-130.
7. Фоменко А. Русский фотоавангард // Наше Наследие. 2007. № 81. С. 34-49.
8. Фотомонтаж как элемент конструктивизма [Электронный ресурс] // RARUSS GALLERY : [сайт]. URL: <http://www.raruss.ru/soviet-constructivism/3964-photomontage.html> (дата обращения: 20.10.2017).
9. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / пер. А.Г. Погоняйло, В.Г. Розник. СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 431 с.

THE PLANE OF THE SCREEN AND SPACE BEHIND THE SCREEN: ANIMATION BETWEEN MODERNISM AND REALISM

YATSYUK O.G., MIKHAYLOV F.M.
National Design Institute

The article is devoted to animation art development. Having studied the history of plastic arts, authors come to a number of conclusions. Animation is a capacious and multidimensional phenomenon. Animation films (drawn, puppet or computer-generated), commercials,

moving television prompts, laser shows are projected on some surface. Thus the screen is an element of composite construction and “works” differently. In flat animation its creative task is to limit the depth of the perceived image, to create a boundary background while in the volume movie the screen “is dissolved”. If images of flat animation are conditional and definitely connected with the screen, the volume graphics imitates reality, going out to the space behind the screen.

With the emergence of 3D computer technologies work of animators significantly changed: there was no more need to trace angles of characters and shots taking into account perspective reductions and the position of lighting sources. All these problems began to be solved in virtual space. Besides, there was a possibility of computer editing and modeling of difficult movements that inevitably led to transformation of the genre. Degree of realism of computer space, unprecedented for animation, provoked discussion about the art value and expediency of naturalism in animation in professional community .

However while today movies created in the programs Maya, Cinema 4D and so forth are shown mostly in mainstream cinema, in independent and festival animation the share of two-dimensional movies prevails.

Why is flat animation so attractive? Laconic expressiveness of a conditional image, significance. A laconic sign is perceived quicker and causes deep subjective feelings and associations. Therefore all movements, poses and mimics of characters of two-dimensional animation are always extremely simple, but very expressive.

If the purpose of a work of art is to transmit information as fast as possible (both logical, and emotional), use

of the flat, significant image solves this problem more effectively.

Thus, despite powerful breakthrough of technologies of three-dimensional modeling and visualization, the spatial naturalism doesn't dominate over modernist comprehension of the screen in animation. Intellectual and sensual comprehension of simple abstract images of a work of art directly depends on the level of development of active, complete, structural intelligent perception.

Keywords: flat animation, volume animation, computer technologies, image depth, boundary background, laconic sign, modeling, visualization.

К КРИТИКЕ КОММУНИКАТИВНОГО РАЗУМА: ПРИЧИНЫ ВОЗВРАЩЕНИЯ ЦИВИЛИЗАЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЙ К ИСХОДНОЙ ТОЧКЕ

ХРЕНОВ Н.А.

Государственный институт искусствознания

Речь в статье идет о природе коммуникации в современном обществе и о процессах взаимодействия цивилизации и культуры. Эти вопросы автор рассматривает с разных тематических углов зрения:

- *как коммуникативный взрыв XX века как причина новых отношений между процессами индивидуализации и омассовления в культуре;*
- *как культурологический аспект коммуникации: личность как субъект коммуникативных процессов.*
- *как периферию апологетической истории коммуникации: способствовали ли средства коммуникации наращиванию личностного потенциала культуры?*
- *как процесс от письменности к печатной книге: чем жертвует культура с момента изобретения Гутенберга?*
- *как процесс от вербальной коммуникации к визуальной коммуникации: вторжение в культуру кинематографа.*
- *как кинематографическую коммуникацию: прогресс или регресс в культуре?*

- как процесс от телевидения к интернету: трансформация мозаичных признаков восприятия в структуры коммуникации.

- как генезис мозаичности: расщепление печатной культуры на литературу и прессу.

В последние столетия, отмечает автор, цивилизация с ее политическими, экономическими и технологическими факторами, с ее ориентацией на материальные ценности, теснит культуру, связываемую нами с духовными смыслами.

Цивилизация не способна преодолеть нарастающего отчуждения в обществе. Более того, именно она и оказывается определяющим источником такого отчуждения. На это претендует лишь культура. Вот ее возможности и следует познать. Осознавая эти возможности, мы открываем личностный потенциал коммуникации.

Человечество стремится вернуть подлинное общение, возрождая традиционные ценности. Внимания к локальным и региональным способам коммуникации будет возрастать. Такое возрастание означает компенсацию исчезающих под воздействием глобализации традиционных средств коммуникации. Но ведь эта тенденция как раз в эпоху постиндустриального общества и является реальной.

Однако все эти сдвиги, связанные со становлением постиндустриального типа общества, а, следовательно, и с изменениями в структуре и функционировании медиа, своим следствием имеют и видоизменение идентичности. Но чем в данном случае может идти речь — действительно ли об идентичности или о псевдоидентичности?

Если рассматривать медиа в этой перспективе,

то постмодернистскую трактовку идентичности как игры с собственными образами нередко приходится рассматривать именно как псевдоидентичности или симулякры. Единственным средством, позволяющим этого избежать, является исключаящая симулякры культура.

Ключевые слова: коммуникация, цивилизация, культура, кинематограф, телевидение, интернет, общество потребления, постиндустриальное общество, Гутенберг, книгопечатание.

1. КОММУНИКАТИВНЫЙ ВЗРЫВ XX ВЕКА КАК ПРИЧИНА НОВЫХ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ПРОЦЕССАМИ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ И ОМАССОВЛЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ

С появлением Интернета человечество продолжает испытывать эйфорию от чудес, переживаемых в результате новых коммуникативных технологий. Не успели освоить кино, как появилось телевидение. После нескольких десятилетий функционирования телевидения появляется Интернет. Но ведь на этом новации в сфере коммуникации не заканчиваются. Конечно, это фантастические сдвиги, затрагивающие все сферы, в том числе, культуру. В силу этого, большинство исследований о коммуникации имеет апологетический характер. Это апология коммуникации и технологии. Это можно объяснить, но к этому осмысление природы коммуникации сводить никак нельзя.

Прибегнем к философии и воспользуемся подходом Канта, у которого главные работы написаны в жанре критики. К сегодняшнему дню исследование коммуникации очень дифференцировалось. Кто-то изучает только телевидение, кто-то кино, кто-то Интернет. Но даже внутри этих отдельных тем люди занимаются еще более частными вопросами. Такая дробность проблематики мешает обобщенному взгляду на историю коммуникации. Необхо-

димом рассматривать все средства сразу. Предлагаю по аналогии с «критикой чистого разума» «критику коммуникативного разума».

В связи с этим выскажу такую мысль. Переживая спровоцированную электронными технологиями эйфорию, мало кто обратил внимание на суждение М. Маклюена, писавшего, что средства коммуникации высвобождают колоссальную новую силу и энергию, «сопоставимую с той, которая высвобождается при расщеплении ядра в термоядерном синтезе» [19, с. 58]. М. Маклюен констатирует: нам ничего неизвестно о последствиях высвобождения социальных и психологических энергий, свидетелями которых мы являемся. Сказано это уже давно. Конечно, мы по-прежнему продолжаем быть свидетелями высвобождения энергий. Но можно наблюдать уже и последствия и по этому поводу рефлексировать.

Так, например, телевидение демонстрирует себя в виде суггестивного механизма колоссальной мощности, стирая даже те достижения, что связаны с его информационными и художественными достижениями. И это уже позволяет понять то, что имел в виду М. Маклюен. Значит, самое время обратиться к критике. Утрачивая способность к совершенствованию информационной и художественной деятельности, телевидение демонстрирует гипертрофированную способность к суггестивному воздействию. Эта закономерность характерна и для нашего времени. Чтобы этот опыт телевидения осмыслить, необходимо обратиться к тем ученым, которые пытались разобраться в суггестии.

Так, в 1960-е годы в связи с разработкой проблем социальной психологии вопросы внушения очень интересно ставил Б. Поршнев. Полагаю, что именно Б. Поршнев позволит понять, что имел в виду М. Маклюен, когда писал применительно к телевидению о расщеплении ядра в термоядерном синтезе. Тем более, что суггестию Б. Поршнев тоже представлял «атомным ядром со скрытыми в нем силами и энергиями» [27, с. 12]. В данном случае переключка имеет место даже на уровне терминологии. «Суггестия в чистом виде, — писал Б. Поршнев — тождественна полному дове-

рию к внушаемому содержанию, в первую очередь к внушаемому действию. Это полное доверие в свою очередь, тождественно принадлежности обоих участников данного акта или отношения к одному «мы», т.е. к чистой и полной социально-психологической общности, не осложненной пересечением с другими общностями, а конструируемой лишь оппозицией по отношению к «они» [11, с. 14].

Разумно, значит логично. Но вот к какому выводу приходит Б. Поршнев, имея в виду суггестию. Психологическая общность («мы») в ее предельном, чистом случае это есть поле суггестии, или абсолютной веры. Но полная суггестия, т.е. полное доверие тождественны внелогичности. Наверное, это обстоятельство и будет разгадкой того, что имел в виду М. Маклюен под расщеплением ядра в термоядерном синтезе.

Ну и, наконец, нужно прокомментировать остальную часть названия статьи. Она касается уже истории коммуникации, которая, как кажется, все время движется в сторону все более совершенных и еще не существовавших средств коммуникации, поддерживая нашу эйфорию. Но выясняется, что, кроме линейного принципа, в этой истории имеет место уже циклический принцип. Циклическая же логика предполагает после прогрессивного скачка в будущее возвратное движение к исходной точке. Такие возвратные движения способны разрушать, даже стирать сформированные на поздних этапах истории духовные и художественные ценности, не успевшие стать массовыми.

По-моему, суперсовременные коммуникативные технологии этому возвратному движению очень способствуют. С другой стороны, их функционирование этой циклической логике подчиняется. Так, способы видения, утвердившиеся на поздних этапах изобразительного искусства, под натиском возникшей на основе электронных технологий новой визуальности деградируют [46, с. 9]. Тут, конечно, уже нет причин ни для эйфории, ни для апологии. Способность к созерцанию, о которой так вдохновенно писал

в XVIII веке И. Винкельман применительно к системам видения, возникшим в античной пластике, увы, уже не культивируется. Об этом очень точно писал В. Беньямин. Но визуальность возрождает самые ранние типы изображения, которые теоретики и историки искусства, вроде Вельфлина, Шмита или Бакушинского, называли моторно-осозательными типами и которые на протяжении истории искусства угасали, уступая место чисто живописной или оптической системе видения.

Позволю себе свою мысль сформулировать так. Вся история демонстрирует освобождение искусства от культовой и ритуальной практики. Но, нагружаясь политическими, идеологическими и пропагандистскими смыслами, искусство XX века возвращается к состояниям невыделенности из ритуала. А ритуал ведь это все та же суггестия. Все то же состояние растворения индивида в некоем «мы», в толпе, в массе.

Если выражаться языком Б. Поршнева, то создавшееся положение, т.е. спровоцированная суггестия, стирает все попытки активизировать контрсуггестию. А ведь из этих двух комплексов — суггестии и контрсуггестии — и состоит вся история человечества. От эмоциональных коллективных вспышек, способных ставить человечество в экстремальные ситуации, может отвести лишь контрсуггестия. Она — барьер для распространения эмоциональных эпидемий, которые могут принимать разрушительный характер.

Те средства коммуникации, что возникли благодаря электронным технологиям, сегодня невозможно рассматривать вне процессов глобализации. Раз человечество стремится к большему единению, то без коммуникативных технологий не обойтись. Вообще, они были вызваны к жизни потребностями того типа общества, который называется индустриальным. Чем большее число потребителей средства коммуникации могут включить в коммуникативные процессы, тем лучше. К началу XXI века таких средств появилось столько, что, кажется, именно они и только они и являются культурой. В связи с этим возникает актуальная проблема

осмысления взаимоотношений между коммуникацией и культурой. Что из них первично, а что вторично? Или коммуникация входит составной частью в культуру или культура творится в границах коммуникации?

Один из авторитетных специалистов по социологии и философии медиа — Н. Луман в своей книге «Реальность медиа» мимо этих вопросов не проходит [17]. У него часто мелькают такие суждения: «культура есть продукт системы массмедиа», «система массмедиа разрушает аутентичную культуру», «массмедиа как основание культуры» и, наконец, «без массмедиа культуру нельзя было бы распознать как таковую». Каждое из этих утверждений противоречит другим. Чтобы в этом разобраться, необходимо иметь в виду то, что коммуникация явно к массовой коммуникации не сводится. Проблема, которую мы здесь ставим, требует исторического подхода.

Обратимся сначала к средствам коммуникации, вызванным к жизни в доиндустриальном, традиционном обществе. Кажется, сегодня они оказываются на положении исчезающей Атлантиды. Но это не совсем так. Начнем с идентификации средств коммуникации доиндустриальных обществ. Хочу вспомнить начало 1970-х годов, когда небольшая группа сотрудников Института искусствознания, в которую входил и автор этой статьи, занималась социологией театра. Нужно было объяснить подъемы и спады посещаемости театра. В ситуации распространения телевидения имел место рост числа посещений театра.

Автор склонен был это объяснять с помощью маклюеновской формулы: содержанием является само средство коммуникации. Что это может означать применительно к театру как к средству коммуникации? А то, что коллективное восприятие зрелища уже само по себе обладает притягательностью [35]. Тем более, что здесь контакт основывается на общении с живыми актерами. Театр — это консервация древнейшего способа коммуникации, трансформировавшегося в вид искусства. Вот некоторый его

подъем во второй половине XX века, по моему мнению, был спровоцирован эскалацией электронных технологий, в которых такого рода контакт отсутствует.

Но древнейшие способы коммуникации лишь к театру не сводятся. Это особый уровень в коммуникации. В 1970-е годы, когда распространялась мода на семиотику, в Московском университете вышло издание «Предмет семиотики. Теоретические и практические проблемы взаимодействия средств массовых коммуникаций» [6, с. 12]. В нем была опубликована статья А. Волкова, в которой я обнаружил теоретическую аргументацию моей гипотезы о том, что в культуре сосуществуют два уровня коммуникации — один связан с доиндустриальным, другой — с индустриальным обществом.

Выделяя традиционные, древние средства коммуникации в особую группу, А. Волков называл их «средствами массового воздействия». Так, то, что мы все сваливаем в одну кучу и называем средствами коммуникации, у него делится на две группы: средства массовой коммуникации и средства массового воздействия. Термин «средства массового воздействия» не прижился, и проект А. Волкова оказался забытым. В самом деле, что такое средства массовой коммуникации как не средства массового воздействия? Однако смысл в таком разделении все же был. Он заключается в том, что перенасыщение электронными средствами коммуникации порождает востребованность в традиционных средствах, существовавших в доиндустриальных обществах. Следовательно, в сфере коммуникации возникает и начинает действовать компенсаторный механизм. Но если уж мы задались целью проследить эти взаимоотношения между разными средствами коммуникации в истории, то нам необходимо выявить ту норму коммуникации, которая в истории известна как идеальная. Видимо, вопрос о норме невозможно рассматривать, не соотнося ее с процессами индивидуализации в культуре.

Имеющее место забвение традиционных средств коммуникации существует параллельно углубляющемуся разрыву человека

с землей. Между тем, еще О. Шпенглер утверждал, что культура творится лишь в ситуации контакта с землей, а в городах она умирает. Что же касается городов, то именно городская культура по мере своего развития вызывает к жизни одно из значимых противоречий Нового времени. Город способствует разрыву между культурой и цивилизацией. В цивилизации, возникающей в городах как организмах и соответствующей духу индустриального общества, крестьянин воспринимается уже «пережитком былой культуры» [50, с. 540].

До возникновения индустриальных обществ (а время их возникновения обозначается как Новое время) культура была синонимом цивилизации. Технологии, возникающие в доиндустриальных обществах, впечатывались в культуру, оказываясь ее порождением. Иное дело — ситуация, складывающаяся в Новое время. Вместе с бурным развитием городов цивилизация отрывается от культуры, демонстрируя собственные ритмы и цели развития. Но, обретая самостоятельное по отношению к культуре существование, цивилизация утрачивает и связь с личностью. Это можно проследить на примере истории коммуникации.

Собственно, сам город становится выражением духа цивилизации, о чем и писал О. Шпенглер. Однако чем очевидней становится триумф цивилизации, которому способствуют возникающие мощные технологии, тем неустрашимей оказывается ностальгия по традиционным каналам коммуникации, продолжающим сохраняться за пределами современных мегаполисов. Существует ли возможность по-настоящему оценить потенциал таких традиционных средств коммуникации, а также возродить их в современных условиях? Возродить, чтобы если и не снять порождаемые глобализацией противоречия, то хотя бы их смягчить. Ведь исчезновение традиционных способов коммуникации ведет к утрате национальных корней и, в конечном счете, к размыванию идентичности личности, какой она до сих пор продолжала оставаться. Попытаемся остановиться на аспектах современной про-

блемной ситуации, свидетельствующих о том, что появление в истории каждого средства коммуникации связано с разрешением возникших в культуре на определенном этапе ее функционирования проблем, а главное, с процессами индивидуализации культуры. Но этот процесс, однако, не столь однозначен. Вместе с разрешением одних проблем каждое новое средство коммуникации порождает новые проблемы, поскольку вводит в культуру массовые стихии, противостоящие процессам индивидуализации.

В начале XXI века это противоречие не становится менее острым. Наоборот, раз развертывающаяся глобализация в еще большей степени обостряет противоположные тенденции — индивидуализации и массовизации в культуре. Попробуем проследить эту закономерность в истории. Появление каждого средства коммуникации является очередным шагом в развертывании процессов глобализации. Но одновременно это прогрессивное развитие означает и некоторую утрату традиционных ценностей и, следовательно, традиционных средств коммуникации, которые до этого времени формировали и поддерживали идентичность, в том числе, индивидуальную идентичность.

Для выражения духа таких традиционных ценностей мы используем понятие «площадь», ассоциирующееся после появления идей М. Бахтина именно с эпохами, предшествовавшими современной культуре с ее мощными электронными технологиями. Культуры, в которых площадь являлась самым массовым средством коммуникации, притягательны тем, что они представляли не опосредствованный, а непосредственный контакт собравшихся в одном пространстве людей. Ведь именно от этого признака коммуникации, возникшие в индустриальных обществах на основе электронных технологий, себя и освобождают. Если в последние столетия эти средства коммуникации получили столь гипертрофированное развитие, то это имеет и объяснение, и оправдание. Мир стремится к единству. Все исторические процессы глобализируются. Тем не менее, какие бы формы и ритмы глобализа-

ции ни возникали, традиционные ценности и соответствующие им средства коммуникации свои притягательные для человека свойства продолжают сохранять. Необходимо лишь их осознать и понять их функции в культуре. Чем более культура насыщается возникающими на основе электронных технологий средствами коммуникации, тем более очевидным становится неустранимость коммуникаций в локальных средах, столь эффективных в доиндустриальном обществе.

2. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ КОММУНИКАЦИИ: ЛИЧНОСТЬ КАК СУБЪЕКТ КОММУНИКАТИВНЫХ ПРОЦЕССОВ

Прежде всего обратим внимание на одно обстоятельство, которое, может быть, дополнит наблюдения и выводы, сопровождающие апологетическую историю массовой коммуникации (а другой просто не существует), а может быть, и заставит на нее посмотреть с иной точки зрения. Оценивая вклад М. Бахтина в гуманитарные науки, Ю. Лотман констатировал гениальное прозрение ученого-гуманитария, своего современника так. По его мнению, гениальное прозрение М. Бахтина связано с коммуникацией, превращающейся в XX веке в одну из центральных, если не в центральную проблему [1, с. 193]. Правда, Ю. Лотман имел в виду ту разновидность коммуникации, которая является художественной. Однако сам Ю. Лотман в своих исследованиях выходил далеко за пределы литературы, в пространство культуры в целом.

В связи с этим обратим внимание также на то, что, оказывается, коммуникация как сфера культуры имеет свою длительную историю, соотносимую с историей утверждения индивидуально-го начала в культуре. Но эту истину открыли, как это не покажется странным, лишь в XX веке, а точнее, во второй его половине. Лишь в наше время было осознано, что, оказывается, у человечества, кроме истории государства, истории общества и истории культуры, есть еще история коммуникации, как и сопровождающая ее

история изучения коммуникации, т.е. науки о ней [45]. Этим открытием наука во многом обязана весьма парадоксальному, но и проницательному теоретику М. Маклюэну. На мысль, что история, кроме всего прочего, является еще и историей коммуникации, его навело возникновение одной из мощных систем коммуникации — телевидения. Правда, как известно, М. Маклюэн увлекся, и у него получилось, что коммуникация поглотила все остальное — и общество, и государство, и культуру. С этим можно и не соглашаться, а вот то, что коммуникация имеет историю, — это открытие М. Маклюэна, которое, к сожалению, до сих пор точкой отправления для последующих фундаментальных исторических трудов на эту тему не стало.

Вернемся к проблеме взаимоотношений между культурой и коммуникацией. Или коммуникация входит составной частью в культуру, или культура творится в коммуникативных процессах? В любом случае есть возможность понять эту проблему, если попытаться на нее взглянуть с точки зрения личности, являющейся и субъектом коммуникации, и субъектом культуры. Конечно, на историю коммуникации можно смотреть с разных точек зрения, в том числе и таких, когда личность, принимающая участие в коммуникации, может предстать объектом, а не субъектом. Однако нас будет интересовать лишь такой ракурс, который соотносим с личностью как субъектом коммуникативных процессов. Лишь в этом случае можно избежать подхода, в соответствии с которым история коммуникации оказывается исключительно апологетической историей. Как случилось, что, несмотря на появление мощных коммуникативных систем, призванных сблизить личность и культуру, мы в реальности наблюдаем то, что в свое время прогнозировал еще Ф. Ницше, а именно, распространяющееся внутри достигших высокого уровня цивилизаций варварство. Этот, казалось бы, странный прогноз, однако, подтверждается реальностью. Выясняется, что мощные технологические инновации, пересоздающие систему коммуникации, этому падению в вар-

варство противостоять не могут. Так, Й. Хейзинга констатирует: «Сделавшая столь мощный скачок наука вместе со своей младшей сестрой, технологией, уже с XIX века претендует на то, чтобы их отождествляли с культурой. Но мы, к сожалению, знаем, что очень высокие формы научного развития могут сочетаться с ужасающим варварством» [41, с. 251]. Если согласиться с такой точкой зрения, то следует внимательно осмыслить опыт коммуникативных технологий, а он явно неоднозначен.

3. НА ПЕРИФЕРИИ АПОЛОГЕТИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ КОММУНИКАЦИИ: СПОСОБСТВОВАЛИ ЛИ СРЕДСТВА КОММУНИКАЦИИ НАРАЩИВАНИЮ ЛИЧНОСТНОГО ПОТЕНЦИАЛА КУЛЬТУРЫ?

Разумеется, развести коммуникацию и культуру невозможно. Но и утверждать, что между ними существует гармония, тоже не приходится. Кажется, что в наше время коммуникация далеко вышла за пределы культуры, выражая, скорее, дух цивилизации, чем дух культуры. То, что в истории их взаимоотношений гармония между культурой и коммуникацией является частным случаем, очевидно. Но такой ли вариант взаимоотношений между ними можно наблюдать сегодня? Конечно, например, телевидение — великое приобретение культуры, но сколько же негативных оценок сопровождает его функционирование! Можно даже утверждать, что сегодня их становится больше, чем на ранних этапах его функционирования. Конечно, Интернет — замечательное явление культуры, но и он уже успел спровоцировать множество противоречивых суждений. Но, видимо, как мы уже отметили, каждое новое средство коммуникации входит в культуру, провоцируя конфликт. Прежде всего, конфликт с уже сложившимися в культуре традициями, а, следовательно, и с самой культурой.

Обратимся хотя бы к такому древнейшему средству коммуникации как письменность. Разве можно утверждать, что ее появле-

ние явилось для культуры разрушительным? Тем не менее, оно входило в сознание именно так. Чтобы отойти от апологетической истории коммуникации, попробуем найти в прошлом сторонников неапологетической истории коммуникации. Так, в одном из диалогов Платона на суждение изобретателя Тевта египетский царь Тамус отреагировал такими словами: «В души научившихся им они (письмена — Н. Х.) вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память; припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Ты даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми трудными для обучения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых» [26, с. 216]

Это высказывание обязывает вспомнить знаменитый трактат Ж.-Ж. Руссо, написанный для Дижонской академии, объявившей в середине XVIII века конкурс на тему «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов». Ответ Руссо мы знаем по его трактату, в названии которого сформулированный Академией вопрос уточнен. Сам автор назвал его так: «Способствовало ли развитие наук и искусств улучшению нравов, или же оно содействовало порче их?». Как известно, у Руссо ответ не получился оптимистическим. Это не помешало ему иметь широкий резонанс во всем мире. Может быть, появление книг М. Маклюэна о телевидении в 1960-е годы тоже спровоцировали аналогичное замешательство и имели такой же широкий резонанс в мире.

Наблюдая в XX веке появление нескольких мощных коммуникативных систем (кино, радио, телевидение, видео, Интернет), мы, загипнотизированные таким технологическим прогрессом, можем, тем не менее, уже задаться вопросом, на который когда-то пришлось отвечать Руссо. Только этот вопрос мы поставим применительно не к наукам и искусствам, а к средствам массовой

коммуникации, поставляющим и науку, и просвещение, и литературу, и искусство. Подхватывая мысль М. Маклюена о возможности исторического изучения массовой коммуникации, мы коснемся предыстории тех мощных коммуникативных систем, которые сегодня во многом определяют наш образ жизни.

Когда К. Леви-Строс пытается коснуться вопроса, связанного с отношениями между коммуникацией и культурой, он тоже обращается к более традиционным способам коммуникации, в частности, к той же письменности, по поводу которой высказываются в диалоге Платона. Для К. Леви-Строса письменность уже поставила человечество перед теми же проблемами, с которыми мир столкнется в последующую эпоху. Но подобная логика в истории коммуникации, спровоцированная Руссо и подхваченная Леви-Стросом, возвращает к способам коммуникации, существовавшим в традиционных обществах и обычно изучаемых исключительно в границах культурной антропологии. В частности, Леви-Строс вернется к письменности и так же, как это имело место в диалоге Платона, обратит внимание на негативные последствия ее функционирования.

Как бы подхватывая мысль Платона, Леви-Строс прямо говорит о коммуникации в формах письменности как о неподлинной коммуникации, противопоставляя ее коммуникации подлинной. Подлинной же коммуникацией для Леви-Строса является, как комментирует Ж. Деррида, заимствованный у Руссо образ сообщества говорящих, в котором отдельные индивиды в состоянии слышать и понимать друг друга. Лишь в такой коммуникативной ситуации возможен диалог, отсутствие которого превращает любую коммуникацию в неподлинную. Неподлинная, ибо не предполагает диалога, а, следовательно, жертвует личным началом. Может быть, поэтому письменностью не пользовались ни Сократ, ни Христос. Критерием подлинной коммуникации для Леви-Строса является отношение «соседства» в малых сообществах, где «каждый знает каждого» [9, с. 286]. Удивительно, но интерес к диалогу, например,

в философии и не только, возникает и нарастает параллельно коммуникативному буму, связанному с распространением кино и телевидения. Это явный знак того, что в реальности диалог отсутствует. На эту тему удачно высказался Ж. Бодрийяр в связи с этнологией. Наука проявляет интерес к тем объектам, которые находятся под угрозой исчезновения. То же происходит и с диалогом.

Принесение в жертву характерных для локальных сообществ традиционных средств коммуникации, с чем связана последующая история коммуникации, явно не разрешило проблем, возникших уже с появлением письменности. Вот как К. Леви-Строс описывает неподлинность коммуникации с помощью письменности. «Наши взаимоотношения с другими людьми — пишет он — носят теперь не более как случайный и отрывочный характер, поскольку они основаны на глобальном опыте, а не на конкретном восприятии одного субъекта другим. Чаще всего они являются следствием косвенных реконструкций, осуществляемых на основе письменных источников. Мы связаны ныне с нашим прошлым не благодаря устной традиции, подразумевающей живой контакт с людьми — рассказчиками, жрецами, мудрецами или старцами, а на основе заполняющих библиотеки книг, из которых исследователи пытаются с такими трудностями извлечь все, что могло бы помочь восстановить личность их создателей. Что касается наших современников, то мы общаемся с их громадным большинством благодаря самым различным посредникам — письменным документам или административному аппарату, которые, разумеется, неизмеримо расширяют наши контакты, но в то же время придают им опосредованный характер. Именно он и стал символом выражения взаимоотношений между гражданином и властями. Мы не склонны к парадоксу и не собираемся давать отрицательную оценку колоссальному перевороту, наступающему в связи с изобретением письменности. Однако необходимо отдавать себе отчет в том, что, облагодетельствовав человечество, она одновременно отняла у него нечто существенно важное» [15, с. 325].

Таким образом, корень проблемы связан с разрушением непосредственного общения и с появлением в структуре коммуникации посредников. Это обстоятельство имеет много плюсов, в частности, увеличивает число вступающих в коммуникацию и безгранично расширяет пространство коммуникации. Эти закономерности как раз и будут способствовать глобализационным процессам. Но в то же время из этой коммуникации исчезает то, что воссоздать новые коммуникации уже неспособны, а именно интеракцию, на основе которой диалог и возможен. Хотя в возможностях новых коммуникативных систем имитировать интеракцию. Ведь эта самая интеракция личностные смыслы в коммуникативных процессах не стирала. К XX веку появилось уже множество разных медиа. Между тем, то, что коммуникация имеет историю, и она не исчерпывается историей медиа, возникающих на основе электронных технологий, было осознано лишь с появлением тех же электронных технологий.

Понять это запаздывание в открытии того, что медиа имеют историю, помогает Н. Луман. Но его суждения относятся уже к морфологическим особенностям медиа. Для него все виды медиа, связанные с машинным производством, а это книги, журналы, газеты, фотография, разнообразные продукты электронного копирования, вроде театральных представлений, выставок, концертов, фильмов, распространяющихся с помощью кассет и дисков, имеют один общий признак — отсутствие в них интеракции (т.е. взаимодействия между людьми в форме непосредственного контакта). Правда, как свидетельствует, например, практика телевидения, медиа научились интеракцию имитировать. Так, А.Вартанов свидетельствует о весьма эффективных попытках телевидения стимулировать обратную связь, т.е. эту самую интеракцию имитировать, когда зритель «во время просмотра передачи мог высказывать суждения о ней и, главное, о предмете, о котором идет речь» [5, с. 129]. Этот прием исследователь высоко оценивает. «Это стало возможным, — пишет он, — лишь когда по-

явилась интерактивная связь между телезрителем и телеведущим, когда с помощью телефона человек, находящийся дома возле своего приемника, смог отвечать на поставленные перед ним вопросы» [5, с. 129].

Но, несмотря на виртуозную имитацию приемов интеракции, телевидение все же оказывается неспособным разрешить проблемы и не отменяет отмеченного Н. Луманом признака. «Во всяком случае, — пишет Н. Луман — решающее значение имеет то, что между отправителем и адресатами не может состояться непосредственная интеракция. Интеракция исключена благодаря посредничеству техники, и это имеет далеко идущие последствия, которые дают возможность определить понятие «массмедиа» [17, с. 10]. Отсюда вытекают как позитивные, так и негативные последствия функционирования медиа.

Если при определении медиа исходить из отсутствия интеракции, то историю медиа, вслед за Маклюеном, приходится сильно передвигать в прошлое и, в частности, начинать ее с возникновения письменности, что и демонстрирует сам Н. Луман. Он пишет: «Вместе с письменностью начинается и телекоммуникация, коммуникативное предоставление того, что отсутствует в данном пространстве и времени» [16, с. 82]. Почему телекоммуникация начинается с возникновения письменности? Да потому, что в ней знаки заменяют вещи, и их можно перебрасывать в какие-либо пространства. Эти знаки можно воспринять не только в другом пространстве, но и в другом времени. В этом случае в медиа появляются новые нюансы, связанные с возможностью манипулирования сознанием людей. Но это означает утрату субъективного начала коммуникации.

Расширяя пространство коммуникации, технологии жертвуют той позицией личности, когда она предстает субъектом, а не объектом. Тогда коммуникация способна разворачиваться в интересах уже не личности. Поэтому вопрос об интеракции приобретает не только коммуникативный, но и социальный смысл. Его обсужда-

ет Ж. Деррида, обращаясь к текстам Руссо и Леви-Строса. Речь у Ж. Деррида идет об оппозиции подлинности и неподлинности. Так, философ напоминает, что у Руссо подлинность предполагает образ сообщества говорящих, в котором люди в состоянии слышать друг друга [9, с. 285]. Иначе говоря, подлинность достигается лишь при наличии интеракции. Этот идеал коммуникации как подлинной коммуникации повторяет и Леви-Строс. Процитированное суждение Леви-Строса можно считать формулой медиа, в том числе, и современных. Ж. Деррида показывает, что идею подлинности традиционных традиционных способов коммуникации Леви-Строс заимствует у Руссо, пытавшегося показать, что в письменности заинтересована не только личность, а прежде всего власть. Или точнее: этим видом медиа воспользовалась власть.

Лишившаяся интеракции коммуникация в современном обществе стала основой манипуляции, все более нарастающей в современной политической машине. Уже Руссо приходил к выводу, что рассредоточение соседства и отсутствие интеракции становятся условием угнетения и произвола власти («Итак, я говорю, что любой язык, который не слышен собравшемуся народу, — это рабский язык: невозможно, чтобы народ, говорящий на этом языке, был свободным» [9, с. 288]). Перенося эту формулу на современное общество, можно ее уточнить: благодаря медиа и при их участии общество обретает свободу. Но в то же время не без участия медиа оно способно ее лишиться.

4. ОТ ПИСЬМЕННОСТИ К ПЕЧАТНОЙ КНИГЕ: ЧЕМ ЖЕРТВУЕТ КУЛЬТУРА С МОМЕНТА ИЗОБРЕТЕНИЯ ГУТЕНБЕРГА?

Если появление письменности в культуре нельзя оценивать однозначно, если она, кроме позитивных последствий, имеет и негативную сторону, то, может быть, изобретение Гутенберга позволяет эти негативные стороны смягчить и нейтрализовать? Казалось

бы, можно ли сказать что-то отрицательное об этом средстве коммуникации? Это ли не свидетельство развертывания культурного, как и личного прогресса? Ведь даже Маклюен, утверждая, что телевидение стирает и уничтожает все те уровни культуры, что возникли как следствие технологии, вызванной к жизни Гутенбергом, отождествляет книгопечатание с культурой в целом. Для него печатная книга — одно из величайших завоеваний в истории духа, заметное продвижение в процессах индивидуализации. Для нас, разумеется, тоже. Печатная книга является просто олицетворением развертывающегося культурного прогресса и культуры как таковой. Однако любопытно было бы все же напомнить о том, как в эпоху первоначального распространения печати она все же отторгалась. Предпочтение отдавалось рукописной книге. Несмотря на несомненное техническое превосходство, книгопечатание не могло сразу же вытеснить ручную переписку. Известная часть основных потребителей книг — дворянство, духовенство и даже гуманисты к печати относились скептически и еще длительное время отдавали предпочтение рукописной книге [40, с. 55].

Эту констатацию подтверждает и глубокий исследователь культуры Ренессанса Я. Буркхардт. «Книги писались тем красивым новоитальянским почерком, — пишет он, — один вид которого доставляет наслаждение; его зачатки можно заметить уже в XIV веке. Папа Николай V, Поджо, Джаноццо Манетти, Никколо Никколи и другие знаменитые ученые были от природы каллиграфами, они требовали красоты и ничего иного не терпели. Все остальное оформление рукописи, даже если в ней не было миниатюр, отличалось большим вкусом, особенно же лоренцианские кодексы с их легкими линейными орнаментами в качестве заставок и концовок. Если книги предназначались для очень знатных особ, они писались исключительно на пергаменте; переплеты в Ватикане и Урбино были красного бархата с серебряной оправой. При таком подходе, когда благородством оформления стремились внушить читателю благоговейный трепет перед содержанием книги, ста-

новится понятным, почему внезапно появившиеся в обращении печатные книги поначалу встречали сопротивление. Федерико Урбинский «постыдился бы» иметь печатную книгу в своей библиотеке» [4, с. 176].

Недоверие к печатной книге можно обнаружить даже у М. Монтеня. По его мнению, жизнь селения, в котором философ жил, дает больше пищи для ума, нежели то, что можно почерпнуть в книжной лавке. Распространение печатной книги и увеличение пишущих людей Монтень связывает с кризисом культуры. «Следовало бы иметь установленные законами меры воздействия, — пишет он, — которые обуздывали бы бездарных и ничемных писак, как это делается в отношении праздношатающихся и тунеядцев. В этом случае наш народ прогнал бы взашей и меня и сотни других. Я не шучу. Страсть к бумагомаранию является, очевидно, признаком развращенности века. Писали ли мы когда-нибудь столько же до того, как начались наши беды? А римляне до того, как начался их закат?» [23, с. 152].

В самом деле, возникновение печатной книги — заметный шаг в процессах секуляризации культуры. Это особенно заметно на исчезновении в архитектуре в связи с появлением печатной книги ее сакральных функций. В романе «Собор парижской богоматери» В. Гюго посвятит вторжению печатного станка весьма значительное место. Он уже от себя, а не от имени своего персонажа — архидьякона — отца Клода (указавшего на печатную книгу и произнесшего «Вот это убьет то» [7, с. 178], а под этим «то» он имел в виду собор), попытается осознать, что дело даже не в будущем закате культовой архитектуры, а в кризисе церкви и религии вообще.

Тревогу М. Монтень позднее, когда в России печать примет беспрецедентные масштабы, разделит критик цивилизации Л. Толстой. «Вникнув в процесс установления общественного мнения при теперешнем распространении печати, — пишет он, — при котором читают и судят благодаря газетам о предметах газетные поден-

ные работники, столь же мало способные судить о них, при таком распространении печати надо удивляться не ложным суждениям, укоренившимся в массах, а только тому, что встречаются еще иногда, хотя и очень редко, правильные суждения о предметах» [37, с. 392]. Следующее суждение Л. Толстого заставляет вспомнить не только даже знаменитый трактат Руссо, сколько, пожалуй, проповедь Савонаролы. Распространение печати, согласно Л. Толстому, — свидетельство кризиса и культуры, и цивилизации. «Жду даже того, — пишет он, — что этот упадок общего уровня разумности будет становиться все больше и больше не только в искусстве, но и во всех областях: и в науке, и в политике, и в особенности в философии (Канта никто уже не знает, знают Ницше) — и дойдет до всеобщего краха падения той цивилизации, в которой мы живем, такого же, каково было падение египетской, вавилонской, греческой, римской цивилизации» [37, с. 393].

Таким образом, негативные последствия функционирования письменности, улавливаемые еще Платоном, в результате распространения книгопечатания привели уже к «упадку общего уровня разумности». Ворчание М. Монтеня, вспоминаешь, листая фрагментарные записи и заметки В. Розанова, объединенные названием «Уединенное». В этой, вышедшей в 1912 году книге В. Розанов обращает свою критику против «испортившего» литературу Гутенберга. Ведь, как считает философ, настоящая, истинная литература существует лишь в рукописном виде. «Как будто этот проклятый Гутенберг, — пишет он, — облизал своим медным языком всех писателей, и они все обездушились «в печати», потеряли лицо, характер. Мое «я» только в рукописях, да «я» и всякого писателя. Должно быть, по этой причине я питаю суеверный страх рвать письма, тетради (даже детские), рукописи — и ничего не рву; сохранил, до единого, все письма товарищей-гимназистов; с жадностью, за величиной вороха, рву только свое, с болью и лишь иногда» [30, с. 24].

Судя по тому, что это признание к любви к рукописным текстам в его книге повторяются, оно выражает вполне оформившуюся и устойчивую мысль, даже убеждение. Для В. Розанова литература в печатном виде утрачивает нечто существенное, приобретая нечто от техники. Как мы помним, нечто подобное применительно к письменности утверждается в диалоге Платона. «У нас литература так слилась с печатью, — пишет он, — что мы совсем забываем, что она была до печати и, в сущности, вовсе не для опубликования. Литература родилась «про себя» (молча) и для себя; и уже потом стала печататься. Но это — одна техника» [30, с. 46]. Как отсюда очевидно, В. Розанов возродил отношение к печатной книге, имеющее место в среде гуманистов. Значит, эта уязвимость печати при всех ее достоинствах продолжает оставаться неустранимой.

С В. Розановым произошла парадоксальная вещь. Кого из русских философов можно сравнить с ним по тому месту, которое он занимает в прессе? Судя по всему, все его рассыпанные по разным газетам и журналам статьи и заметки все еще не собраны и не опубликованы. Их очень много. Значит, кто, как не Розанов, ощутил то, что позднее в связи с функционированием телевидения назовут мозаичными структурами, происхождение которых уходит к ранним стадиям функционирования периодической печати. В его фрагментарных заметках получил выражение газетный стиль. И, собственно, В. Розановым он был и осознан. Так, обнаружив задолго до сочинений Маклюэна высказанную в прессе мысль о том, что периодическая печать убила книгу, В. Розанов уже фиксирует и то, что потом назовут мозаичным мышлением как следствием распространения газеты. В. Розанов фиксирует «скользящую смесь разнородных сведений о всем на свете и со всех концов света» [29, с. 100]. Проблему В. Розанов усматривает в том, что наплыв газетного чтения имеет своим следствием поверхностное чтение. Так, закономерность, отмеченная Платоном еще на заре письменности, продолжает беспокоить способные эту закономерность осознать выдающиеся умы.

5. ОТ ВЕРБАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ К ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ: ВТОРЖЕНИЕ В КУЛЬТУРУ КИНЕМАТОГРАФА

С некоторого времени много говорят о телесности. В истории телесность, действительно, то уходит на дно культуры, как это имело место в Средние Века, то переживает эпоху ренессанса. Сегодня мы возрождаем отнюдь не средневековую традицию, хотя существует много поводов нашу эпоху отождествить с эпохой средневековой, что нередко и делается. Так, В. Куренной, пытаясь определить структуру функционирующих в современном обществе медиа, этой параллелью не пренебрегает. Утверждая, что медийное измерение изначально присуще человеку, он пишет, что уже в Средние Века оно приобретает ряд черт, которые можно распознать и в современной системе массовой коммуникации. Например, В. Куренной проводит параллель между образно-визуальными текстами, характерными для культовой архитектуры Средних Веков, с одной стороны, и голливудскими блокбастерами — с другой [14, с. 10]. Его мысль следует понимать так: преодолевая эпоху письменного и печатного слова, медиа вновь возвращаются к магии изображения. В самом деле, что такое средневековое зодчество, как не каменная книга человечества, только изложенная с помощью не вербального, а визуального языка?

Однако если иметь в виду телесность, то ее реабилитация, характерная для нашего времени, пожалуй, имеет свое начало все же в Ренессансе. Ведь именно Ренессанс реабилитирует идеи Эпикура о чувственном удовольствии. Не случайно ослабление религиозных чувств связывалось с распространением эпикуреизма и гедонизма. В XV веке в Италии появляются последователи Эпикура, называемые эпикурейцами. «Сочинения Эпикура были утрачены — пишет Я. Буркхардт, — и уже позднейшая древность имела о его учении более или менее одностороннее представление, тем не менее, чтобы познакомиться с совершенно обезбо-

женным миром, довольствовались и тем образом эпикуреизма, который можно было почерпнуть из Лукреция и особенно из Цицерона» [4, с. 426].

Однако хотя Ренессанс и реабилитировал телесность, но, если иметь в виду изобретение в эту эпоху Гутенберга, то ведь именно печатная книга во многом способствовала утрате телесных проявлений бытия. Телесный, видимый мир переводился в систему вербальных знаков. Таким образом, реабилитированный Ренессансом гедонизм оказался сдерживаемым изобретением Гутенберга. Именно в эпоху Ренессанса произошло заметное расщепление между средствами массовой коммуникации и средствами массового воздействия. Тот же Я. Буркхардт демонстрирует расцвет карнавально-зрелищной стихии, связанной с площадью. Судьба площади, раскрепостившей мощный энергетический потенциал, будет решаться в больших длительностях истории. Несомненно, печать в этом столкновении победит. Изобретение Гутенберга зрительной и зрелищной культуре как значимой составляющей культуры вообще нанесло серьезный удар.

Этого не могли не заметить первые теоретики кино. «Изобретение искусства книгопечатания с течением времени сделало неразборчивыми черты человеческого лица, — писал Б. Балаш. — Люди получили возможность читать столь многое на бумаге, что смогли пренебречь иной формой взаимного общения. У Виктора Гюго где-то сказано, что к печатной книге перешла роль средневекового собора, и что она сделалась носительницей народного духа. Но тысячи книг раскололи единое лицо собора на тысячи толков. Слово раздробило камень. Таким образом, роль видимого перешла к тому, что воспринималось чтением, из культуры зрительной возникла культура умозрительная... Но с появлением книгопечатания установилась за словом роль главного моста в сношениях человека с человеком. В слове сконцентрировался интеллект. Тело лишилось его. Оно осталось пустым. Выразительная часть нашего тела свелась к лицу. И не только потому, что другие

его части закрыты одеждой. Наше лицо является теперь как бы маленьким, беспомощным, вытянутым кверху семафором души; он сигнализирует нам, как умеет. Лишь иногда приходят на помощь руки, движения которых всегда полны меланхолии руин. Но ведь по спине греческого торса, лишенного головы, можно ясно видеть, — и видеть это можем еще и мы, — плакало ли исчезнувшее лицо или смеялось. Бедра Венеры улыбаются не менее выразительно, чем ее лицо, и не достаточно набросить покрывало на ее голову, чтобы нельзя было узнать, что она думает и чувствует. Человек был «видим» всем своим телом. Но с распространением словесной культуры душа (с тех пор, как ее стало так хорошо слышно) сделалась почти невидимой. Вот к чему привел печатный станок» [2, с. 12].

Когда М. Маклюен касается книгопечатания, он фиксирует иной аспект. С его точки зрения, с появлением печатного станка возникает проблема, которая сегодня ассоциируется с открытиями З.Фрейда, а именно, с проблемой бессознательного. «Парадоксальный образом, — пишет он, — первое столетие существования книгопечатания оказалось и первым столетием бессознательного» [18, с. 358]. И еще: «Бессознательное — прямое порождение печатной технологии, все возрастающая куча отходов отвергнутого сознания» [18, с. 359]. Почему же печатный станок приводит к расщеплению психики на сознание и бессознательное? Потому, отвечает М. Маклюен, что для бесписьменных обществ ничего неосознаваемого не существует. Но когда возникает необходимость перевода бесписьменных культур на язык печатной книги, адекватного перевода все же не происходит. «Исследования Юнга и Фрейда суть не что иное, как изощренный перевод бесписьменного сознания в термины письменного, но, как и в любом переводе, в нем немало искажений и упущений» [18, с. 108].

Таким образом, очевидно, что вместе с прогрессом в связи с печатным станком можно констатировать новую утрату того, что было существенным свойством культуры. А что же следующее

средство массовой коммуникации — кинематограф? Ведь с его помощью удалось реабилитировать сферы бессознательного. Кино возвращает утрачиваемую в эпоху печатного станка телесность. «И вот фильма, — пишет Б. Балаш, — хочет вновь дать культуре решительный поворот. Многие миллионы людей просят каждый вечер и через зрительные органы приобщаются к судьбам человеческим, к характерам, чувствам и настроениям, не нуждаясь для этого в словах. Надписи, появившиеся еще на экране, отчасти — преходящие рудименты, отчасти они имеют специальное значение, но их роль вовсе не в усилении зрительных впечатлений. Ныне все человечество уже на пути к тому, чтобы вновь изучить забытый язык мин и жестов. Не замену слов, как у глухонемых, но зрительное соответствие непосредственно воплощенному интеллекту. Человек вновь становится видимым» [2, с. 13].

Реабилитация визуального, включающего в себя и бессознательные, непередаваемые с помощью печати процессы психики, началась еще с появлением в XIX веке фотографии, продолжившись в кино. «Если фонетический алфавит был техническим средством отделения устного слова от его звуковых и жестовых аспектов, то фотография и ее превращение в кино вернули в человеческую технологию регистрации. опыта. Фактически фиксация остановленных человеческих поз с помощью фотографии направила на физическую и психическую позу больше внимания, чем когда бы то ни было раньше. Век фотографии, как никакая прежняя эпоха, стал эпохой жеста, мимики и танца» [19, с. 28].

Нововведения, связанные с упразднением в письменности интеракции, многократно умножаются с возникновением печатного станка и электронных технологий. Печатная книга упраздняет интеракцию, формируя то, что сегодня называют публикой. С этого времени публика перестает быть толпой и приобретает новую качественную форму. Трансформация толпы в публику по-настоящему происходит лишь в эпоху Ренессанса, когда воз-

никает печатный станок. Эта революция была проанализирована еще Г. Тардом [34]. Таким образом, если исходить из интеракции как определяющего медиа признака, то можно отметить, что от истории медиа отделяются все коммуникации, что связаны с непосредственным взаимодействием людей в едином пространстве. В таком случае как можно их обозначить? В отечественной литературе отмеченные нами в культуре Ренессанса формы принято обозначать, как мы уже продемонстрировали, «средствами массового воздействия».

Конечно, странно было бы разводить средства массовой коммуникации и средства массового воздействия, как будто средства массовой коммуникации этого воздействия лишены. Наоборот, что как не средства массовой коммуникации столь эффективно воздействуют. Но смысл в таком разделении все же существует. Очевидно, что тесно связанные с ритуальными и религиозными формами средства массового воздействия имеют еще более длительную историю, чем средства массовой коммуникации. К ним относится не только карнавал эпохи Ренессанса, но, например, все формы звуковой речи, пантомима, театр, спорт, цирк, фарс, мистерия, церковная служба и т.д. Особую проблему представляет отношение медиа к религии и использование церковью медиа для воздействия на массу. Кстати сказать, манипуляция общественным мнением с помощью средств массового воздействия бывает не менее эффективной, чем это имеет место в средствах массовой коммуникации. Может быть, даже и более сильной, если учесть возникающее в результате сосредоточения многих людей в одном пространстве действие суггестии [42, с. 50].

Констатация различий между способами коммуникации, возможные на основе интеракции, и способами коммуникации, ее исключаящими, — весьма значимый момент не только в истории медиа, но и в истории культуры. Как мы убеждаемся, способы медиа, в которых интеракция отсутствует, оказываются бесильными упразднить виды медиа, которые вне этой интеракции

не существуют. Более того, иногда некоторые виды медиа оказываются в кризисе именно потому, что в ситуации социального отчуждения средства массового воздействия приобретают компенсаторное значение. Они восстанавливают ту стихию социальности, которая в самом социуме становится дефицитом. Это обстоятельство оказалось предметом исследования в работах автора, посвященных социально-психологическим аспектам кино и театра [44, с. 338]. В них функционирование театра рассматривается в контексте медиа и предстает именно средством массового воздействия.

Эта проблема оказалась весьма острой в 1960-е годы, когда распространение телевидения привело к спаду посещаемости кино, но в то же время к росту посещаемости театра. Как разновидность медиа кино сохраняет гибридность функционирования. С одной стороны, оно представляет типичное средство массовой коммуникации, с другой, сохраняя коллективные формы восприятия, функционирует как средство массового воздействия. В ситуации распространения телевидения, а позднее — возникновения Интернета, оно постепенно сдает свои позиции как лидера в системе медиа. Может быть, единственное, что еще не способствует его полному угасанию, — это то, что в известном смысле оно остается, в том числе, и средством массового воздействия. Можно даже утверждать, что в наше время кризис кино есть в реальности не кризис собственно кино, а кризис того типа коллективной коммуникации зрителя с фильмом, который соответствует эпохе кинотеатров с большой вместимостью. С другой стороны, кризис кино, прежде всего как кризис коллективного типа зрелища и средства массового воздействия не оказался нейтральным и для языка кино. Все-таки этот кризис кино как средства массового воздействия отложил печать и на кризис кино как вида искусства.

6. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ: ПРОГРЕСС ИЛИ РЕГРЕСС В КУЛЬТУРЕ?

Поскольку кинематограф реабилитирует то, что вместе с появлением печатной книги исчезает из культуры, то, может быть, наконец-то, коммуникация и культура оказываются в гармонических между собой отношениях? Ничуть не бывало. Кино тоже приходит в культуру с конфликтом. Это и в самом деле конфликт. И еще какой. Достаточно обратиться к одной из ранних статей К. Чуковского, специально посвященной раннему кино, чтобы этот конфликт ощутить. Там первые кинозрители представлены варварами. Кажется, что появление кино призвано иллюстрировать предсказание Ф. Ницше относительно будущего, в котором возникнет варварство нового типа — уже не потому, что тот или иной народ, достигший высокого уровня культуры, завоеует другой народ, который еще не успел развить своей культуры, а потому, что внутри самой культуры, достигшей максимального уровня развития, возникнет регресс. Для Ф. Ницше в этом регрессе нет ничего удивительного, ведь с его точки зрения, «культура это лишь тонкая кожица поверх пылающего хаоса» [53, с. 337]. Следовательно, ее легко можно разрушить.

Разумеется, Ф. Ницше не мог не видеть, как под воздействием науки, техники и коммуникации мир вроде бы изменяется к лучшему. Вот констатация им этих успехов. «Благодаря покорению природы, — пишет Ф. Ницше, — человечество в новом столетии, вероятно, приобрело уже намного больше сил, чем оно может израсходовать... Одно только воздухоплавание подрывает все наши культурные представления... Грядет эпоха архитектуры, когда вновь будут строить для вечности, подобно римлянам» [53, с. 377]. Для Ф. Ницше не является секретом то, что в будущем сфера рекреационных и развлекательных сфер расширится: «...В будущем будут существовать, во-первых, бесчисленные заведения, в которые время от времени будут отправляться, чтобы подлечить свою

душу; во-вторых, бесчисленные средства против скуки — в любое время можно будет услышать чтеца и тому подобное; в-третьих, празднества, в которых множество отдельных изобретений будут соединены в общих целях этих празднеств» [53, с. 377].

Однако при всех достижениях цивилизации и науки неизбежно возникает ситуация, когда культура погибнет от своих средств, а жизни грозит опасность усомниться в самой себе. Вот довольно мрачный прогноз Ф. Ницше на будущее: «Интерес к истине... будет падать: иллюзия, заблуждение, фантастика шаг за шагом завоюют свою прежнюю почву... ближайшим последствием этого явится крушение наук, обратное погружение в варварство; опять человечество должно будет сызнова начать ткать свою ткань... Но кто поручится, что оно всегда будет находить силы для этого?» [53, с. 378]. Этот прогноз Ф. Ницше удивительно соответствует практике телевидения, соответствующей духу разворачивающейся контрперестройки, т.е. нашим дням. Именно по некоторым телепередачам сегодня можно отслеживать отход от научного мировоззрения в сторону самых фантастических вымыслов, например, о происхождении жизни на Земле, подаваемых как истинные.

Прогноз Ф. Ницше затем будет повторен И. Хейзингой. Правда, И. Хейзинга уже констатирует в реальности то, что Ф. Ницше усматривал лишь в будущем. Согласно И.Хейзинге, механизация и технизация жизни не исключают одичания человека. Более того, И. Хейзинга уже ставит вопрос о необходимости излечения культуры от нанесенного ей ущерба в результате распространяющейся технизации [41, с. 338].

Кажется, что кинематограф преодолевает отчуждение, которое в культуру привносит сначала письменность, а потом и печатная книга. Но не тут-то было. Блистательный критик начала XX века К. Чуковский, которого мы больше знаем как выдающегося детского писателя, касаясь сюжетов в ранних фильмах, утверждал, что со стороны критики они заслуживают такого же пристального внимания, какое критика уделяет романам И. Тургенева и Н. Чер-

нышевского [48]. Аргументируя этот тезис, критик уже улавливает то, что прогнозировал Ф. Ницше. Оказывается, кинематограф приблизил человечество к осознанию того, о существовании чего в XIX веке до Ф. Ницше не догадывались, а именно, варварство как внутреннее для цивилизации явление. Он открыл огромное число людей, отличающихся от тех, с которыми до сих пор имело дело искусство. Масса получает громадное удовольствие от сюжетов, в которых сумасшедшие едят мыло, сталкивают в воду женщину и пьют бензин, когда вместо шляпы на голову надевается кастрюля. Утрируя ситуацию, критик удивляется, почему у посетителей первых кинотеатров отсутствуют кольца в носу и раскрашенные перья вместо одежды.

Иначе говоря, критик уже фиксирует взрыв варварства, который стал очевидным с возникновением кино и о котором первым начал говорить Ф. Ницше, потом в начале XX века в России — Н. Бердяев, а ныне в своих книгах наш философ Н. Мотрошилова [24]. Более того, когда намного позднее К. Чуковский включил свою работу о раннем кино в свое собрание сочинений, он свои выводы дополнил шокирующим наблюдением. «Теперь через столько лет умудренные горьким историческим опытом, — пишет он, — мы, к сожалению, хорошо понимаем, что в тогдашнем тяготении мирового мещанства к кровавым бульварным сюжетам таились ранние предпосылки фашизма» [49, с. 149]. Но что такое фашизм, который, сознательно умертвляя тысячи людей в концлагерях, возвращал мир не только в Средневековье, но и в до-историю, как не взрыв варварства?

Тревогу по поводу воздействия кино били не только критики, но в особенности педагоги. Так, доказывая, что влияние кино становится сильнее, чем влияние книги, семьи и школы, В. Правдолюбов приходил к мысли, что кино становится «школой преступления» [43, с. 172]. Конечно, В. Правдолюбов преувеличивал негативное воздействие кино. Но почему до сих пор общество упорно продолжает возвращаться к подобной постановке вопро-

са? В книге К. Тарасова с опорой на проведенные исследования доказывається, что в киноаудитории (имеется в виду молодежная аудитория), действительно, существует группа риска, подверженная негативному влиянию образов насилия в фильмах [33, с. 203].

На 35 Международном Московском кинофестивале 2013 года был показан фильм «Акт убийства» режиссера Д. Оппенгеймера. Фильм воспроизводит изменения в политической истории Индонезии, когда в стране утвердилась власть генерала Сухарто. В результате новой политики начались массовые убийства иностранцев, коммунистов и тех, кого подозревали в связях с коммунистами. Среди убийц оказалось много киноманов — поклонников американских гангстерских фильмов, которые, уничтожая неугодных лиц, подражали гангстерам — героям голливудских фильмов. Спустя много лет они, не раскаиваясь в содеянном, согласились сняться в фильме, реконструировавшем те уже ушедшие в прошлое события. Подражая голливудским звездам, они участвуют в воссоздании событий, по-прежнему веря в то, что их действия вовсе и не преступления, а героические деяния, которыми они гордятся. Как в связи с этим не вспомнить еще раз суждение М. Маклюена о том, что средства коммуникации высвобождают колоссальную новую силу и энергию, сопоставимую с той, какая высвобождается при расщеплении ядра или термоядерном синтезе. Только вот М. Маклюен не продолжил свою мысль, а это продолжение предполагает анализ того выброса асоциальных инстинктов, которые уже выходят за пределы коммуникации.

7. ОТ ТЕЛЕВИДЕНИЯ К ИНТЕРНЕТУ:

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОЗАИЧНЫХ ПРИЗНАКОВ

ВОСПРИЯТИЯ В СТРУКТУРЫ КОММУНИКАЦИИ

Оказывается, что с конфликтом в культуру входит и телевидение, что произошло буквально на глазах ныне существующего поколения. Появление телевидения вообще воспринималось ката-

строфой. Прежде всего, бросалось в глаза то, что оно разрушает вселенную или, как выражался М. Маклюен, галактику Гутенберга, успевшую с XVI века стать основанием всей культуры. Отметим, что к этому времени очевидные позитивные стороны книгопечатания успели совершенно затмить сопровождающий функционирование печатной книги ее негативный эффект. Давно уже стало очевидным, что печать оказалась не только выпадением из существующей культуры, но и самой культурой, которая, воспользовавшись новой технологией, заметно продвинула процесс индивидуализации. Позднюю культуру невозможно представить без ее фундамента, и этим фундаментом является, конечно, печатный станок, хотя, как уже было отмечено, первоначально изобретение Гутенберга воспринималось вовсе не фундаментом, а, наоборот, его разрушением. Согласно этой точке зрения, именно ему, печатному станку, человечество обязано тем развитием личного начала, без которого культуры последних столетий просто не существует.

Печатная книга утвердила и высокий статус личности, и выражение этого статуса — автора. Именно печатный станок вызвал к жизни тот литературоцентризм, который, как некоторые полагают, определил основополагающие черты русской культуры. Эти поздние культурные образования телевидение устраняло, возвращая человечество к архаическим эпохам. Разумеется, М. Маклюен это воспринимал катастрофой. Ведь оно заметно нарушало равновесие между постоянной и, следовательно, подготовленной, т.е. постоянной и случайной публикой. Но увеличение случайной публики привело к регрессу культуры. М. Маклюен констатирует: «Наше время — это ранняя стадия эпохи, для которой печатная культура становится такой же чуждой по своему смыслу, какой рукописная культура была чужда восемнадцатому столетию» [18, с. 201]. Аргументируя свою мысль, М. Маклюен вспоминает мысль, высказанную в начале XX века итальянским футуристом Боччони — «Мы — первобытные люди новой культуры».

С некоторого времени человечество озадачивают последствия вторжения в культуру Интернета. В связи с Интернетом еще более уместно употреблять метафору М. Маклюена, отождествившим возникновение каждого коммуникативного средства с взрывом. Под таким взрывом, как мы уже успели отметить, М. Маклюен понимал «выброс человеческой энергии и даже агрессивного насилия». Подобный взрыв М. Маклюен фиксировал, когда письменность выводила человека из племенных сообществ, в которых имела место паутина родства и взаимозависимости. Но такой взрыв характерен и для более поздних средств коммуникации. В частности, возможных на основе электронных технологий. Правда, М. Маклюен признается: нам ничего неизвестно о последствиях высвобождения социальных и психологических энергий, свидетелями которых мы являемся. Так, имея в виду коммуникацию на основе электронных технологий, упраздняющих индивидуализацию в культуре, М. Маклюен пишет: «Не будет ошибкой сказать, что интеграция людей, познавших индивидуализм и национализм, есть нечто иное, нежели распад «отсталых» и устных культур, только что столкнувшихся с индивидуализмом и национализмом. Это различие между атомной бомбой и водородной. Последняя намного разрушительнее» [19, с. 60].

Позднее Н. Луман буквально повторит эту метафору М. Маклюена, обращая внимание на повышение взрывоопасных последствий коммуникации на электронной основе: «... Последствия этого взрыва сегодня мы еще не способны оценить, однако уже возможно описать возникшие структуры нового» [16, с. 135]. Как полагает Н. Луман, взрывная сила новых коммуникативных технологий увеличивается в силу того, что общество, которое Н. Луман определяет тоже, исходя из коммуникативного фактора, становится все более зависимым от коммуникативных технологий.

С этой точки зрения, важно было бы осознать эффект воздействия на культуру Интернета, что науке еще предстоит сделать. Первое, что здесь бросается в глаза, — это невероятно возрас-

тающий объем информации и, следовательно, необходимость увеличения времени на приобщение к ней. Но расширение и увеличение объема информации диктует принесение в жертву ее углубленное осмысление. Поток информации в Интернете не допускает концентрации внимания, необходимую для углубленного ее усвоения. Традиционное повествование оказывается уже невозможным в принципе.

Имея в виду этот эффект Интернета, вернемся к весьма проницательному суждению, сделанному еще С. Булгаковым как раз в эпоху величайших технических изобретений, т.е. в начале XX века. Это суждение позволит понять, что дело не только в Интернете. В нем лишь получает выражение то, что в культуре успело уже проявиться. «В современном человечестве не только у нас, но и на Западе, — пишет он, — произошел какой-то выход из себя вовне, упразднение внутреннего человека, преобладание в жизни личности внешних впечатлений и внешних событий, главным образом политических и социальных. Отсюда такая потребность суеты, внешних впечатлений. Современный человек стремится жить, как бы не бывая дома наедине с собою: сознание заполнено, но достаточно приостановиться этому калейдоскопу внешних впечатлений, и можно видеть, как бедна или пуста его жизнь собственным содержанием» [3, с. 259].

Поэтому можно утверждать, что совсем не Интернет формирует новые структуры восприятия. Они рождаются в социуме. Интернет придает им лишь форму. Впрочем, С. Булгаков лишь продолжил размышлять над тем, что еще в XIX веке проницательно диагностировал Ф. Ницше. «Газета заменила ежедневные молитвы, — пишет он. — Железная дорога, телеграф. Централизация огромной массы разнообразных интересов в одной душе, которая при этих условиях должна отличаться большой силой и способностью к превращениям» [25, с. 63]. Это наблюдение Ф. Ницше продолжил углублять. Он пишет: «... Количество разрозненных впечатлений больше чем когда-либо: космополитизм

языков, литератур, газет, форм, вкусов, даже пейзажа. Темп этого потока — *prestissimo*; впечатления смывают одно другое; инстинктивно остерегаешься воспринимать что-либо, воспринимать глубоко, «переваривать» — отсюда как результат ослабление пищеварительной силы. Происходит известного рода приспособление к этому перегружению впечатлениями — человек отучается от активности, — все сводится к реагированию на внешние раздражения. Он расходует свою силу частью на усвоение, частью на самооборону, частью на борьбу. Глубокое ослабление самопроизвольности: историк, критик, аналитик, толкователь, наблюдатель, коллекционер, читатель — все «реактивные» таланты; все — наука!» [25, с. 65].

Позднее в своем интеллектуальном бестселлере О. Шпенглер лишь повторит то, что впервые было сформулировано Ф. Ницше. Так, касаясь характеристики того, что понимается под цивилизацией, О. Шпенглер в качестве признака цивилизации называет «нового читателя газет» и «образованца» (термин напоминает словарь А. Солженицына), который для него предстает «приверженцем культа духовной посредственности». Под последним он подразумевает любителя значных мест, театра, спорта и злободневной литературы. Этот тип личности О. Шпенглер находит на определенном этапе истории всех культур. И вот решающий признак этого психологического типа — замена внутреннего содержания внешним: «Экспансивность всякой цивилизации, империалистический эрзац внутреннего, душевного пространства пространством внешним также характерным для нее: количество заменяет качество, углубление заменяется распространением» [50, с. 547].

Эти первые пронизательные наблюдения позднее станут предметом внимания науки. Так, подобные радикальные изменения в культуре сделал предметом исследования А. Моль, сочинения которого у нас своевременно издавались. Он одним из первых использовал для выражения нового самочувствия человека

специфический термин, который ныне становится ключевым. Это именно А. Моль впервые назвал культуру, приходящую на смену классической гуманитарной культуре, «мозаичной». В одной из своих книг он писал: «Аристотелевская система знаний, которая веками, вплоть до наступления технической эры, служила фундаментальной системой связи понятий в процессе обучения, в наше время не годится уже даже в качестве идеального образца» [22, с. 43]. Гуманитарная система представлений, столь реальная на протяжении веков, согласно А. Молю, устарела: «Гуманитарная концепция устарела, во всяком случае, в той мере, в какой требуется, чтобы идеал имел корни в действительной жизни: при всем желании и при наличии необходимых материальных средств жить подлинной гуманитарной культурой сегодня уже никто не может» [22, с. 38].

Подобная ситуация возникает в силу того, что отдельный человек уже не способен переработать всей суммы знаний, которой располагает человечество. Своим следствием это имеет то, что его мышление становится поверхностным. Поскольку школа придерживается системы гуманитарного знания, то она уже не способна закладывать в сознание системы, способные организовать мышление человека в последующей жизни. Получается, что воздействие того, что человек прочтет в газете и на афише, услышит по радио, увидит в кино или по телевидению, оказывается сильнее. В его сознании отсутствуют механизмы, способные организовать его знание. В его сознании сохраняются самые противоречивые идеи, которые по мере необходимости актуализируются.

И вот как А. Моль расширяет мозаичную структуру мышления современного человека: «В наше время фактура «экрана знаний» в корне иная; продолжая ту же аналогию, можно сказать, что он все больше становится похож на волокнистое образование или на войлок: знания складываются из разрозненных обрывков, связанных с простыми, чисто случайными отношениями близости по времени усвоения, по созвучию или ассоциации идей. Эти

обрывки не образуют структуры, но они обладают силой сцепления, которая не хуже старых логических связей придает «экрану знаний» определенную плотность, компактность, не меньшую, чем у «тканеобразного» экрана гуманитарного образования. Мы будем называть эту культуру «мозаичной», потому, что она представляется по сути своей случайной, сложенной из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов, где нет точки отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью (опорные идеи, ключевые слова и т.п.)» [22, с. 45].

Столь распространенные в последнее время клиповые структуры, являясь выражением «мозаичной» культуры (и к этому термину прибегает также и Маклюен), уже опробованные телевидением, многое определяют в Интернете. Потребитель Интернета привык мгновенно переключаться с одного потока информации на другой. Человек утрачивает способность сосредоточения на чем-то одном. Под воздействием Интернета происходит трансформация восприятия, реального при восприятии романа или фильма. Эта проблематика впервые в нашей литературе была углубленно рассмотрена Ю. Стракович в ее монографии о функционировании музыки в интернете [32]. Однако это рассеивание внимания отмечал еще в XIX веке в связи с характеристикой периодической печати Н. Данилевский. Доказывая, что газета является «худшим проводником убеждений», он констатировал: «Разнообразие трактуемых ими (газетами — Н. Х.) предметов препятствует сосредоточению внимания, этому первому условию приобретения какого бы то ни было убеждения. Нынче говорится о восточном вопросе, завтра о люксембургском, послезавтра об улучшении быта духовенства, потом о системе общественного воспитания, об обрусении западного края, о судебной реформе, затем снова возвращаются к восточному вопросу и т.д. , и т.д.» [8, с. 282].

Следовательно, такое поверхностное скольжение по мозаике фактов является следствием кризиса гуманитарной культуры,

истоки которой уходят в эпоху Ренессанса, а этот кризис в поле внимания философии попал еще в начале XX века, в частности, в философии Н. Бердяева. Эта мозаичность восприятия, а, следовательно, и мышления, становится очевидной и полностью осознаваемой в эпоху Интернета, была вызвана к жизни, как уже отмечалось, совсем не Интернетом. Интернет стал лишь средством выражения этого процесса, но средством выражения, позволившим, наконец-то, осознать значимые моменты современной культуры.

8. ГЕНЕЗИС МОЗАИЧНОСТИ: РАСЩЕПЛЕНИЕ ПЕЧАТНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ЛИТЕРАТУРУ И ПРЕССУ

Несмотря на столь мощное воздействие печатной книги на культуру и на структуры индивидуальной идентичности, все же уже собственно в самом этом средстве возникло нечто такое, что затем будет подхвачено и развито последующими средствами коммуникации — телевидением и интернетом. Ведь Гутенберг вызвал к жизни не только книгу, но и газету. Казалось бы, и книга, и газета демонстрируют нечто однородное, но, тем не менее, их разделяют рецептивные признаки. Если книга ориентирована на индивидуальное, то газета на коллективное восприятие.

Именно эту особенность подчеркивает М. Маклюен, обращая внимание на то, что мозаичные структуры рождаются как раз на газетной полосе и являются книге чуждыми. «Ведь популярная пресса не предлагает, — пишет он — ни индивидуального взгляда, ни точки зрения, а предлагает лишь мозаику позиций коллективного сознания, о чем говорил Малларме. Однако эти формы коллективного, или племенного, сознания, множась в телеграфной (симультанной) прессе, остаются чужими и непонятными книжному человеку, скованному «ньютоновским сном» и рамками индивидуального видения» [18, с. 389].

Будучи вызванными к жизни еще в недрах печатной культуры, эти мозаичные структуры сначала достигают своего пика развития в собственно печатной культуре, а затем, уже в XX веке они выходят за пределы этой культуры и определяют развитие аудиовизуальных средств коммуникации. М. Маклюен констатирует эту преемственность. Он пишет: «Этот мозаичный телевизионный образ уже был в общих чертах намечен в популярной прессе, выросшей вместе с телеграфом» [19, с. 371].

Может быть, развитие мозаичных структур быстрее всего осуществилось в Америке, что не удивительно, поскольку здесь существовали этому способствующие специфические условия. Этому способствовали, прежде всего, успехи демократии. Помимо многих позитивных признаков этой политической системы, можно отметить ряд других признаков, которые никак нельзя назвать позитивными. В частности, именно здесь имеет место явление, которое в других культурах разворачивается незаметно и в больших длительностях времени, а именно, вытеснение книги газетой. Это весьма противоречивое явление, впервые в гипертрофированном виде ставшее возможным в стране победившей демократии, было прокомментировано А. де Токвилем, отметившим в середине XIX века, что, в сущности, американцы еще не имеют собственной литературы, ее повсеместно заменяет журналистика. «Единственные авторы, — пишет он — которых я считаю настоящими американцами, это журналисты. Они обладают скромным литературным дарованием, но они говорят на языке своей страны, и их слышат. Все остальные литераторы мне кажутся здесь чужеземными» [36, с. 348].

Однако какие последствия возникают в том случае, когда журналистика начинает вытеснять литературу? К ним относится то, что если книга привлекает читателя погружением в индивидуальные ценности, то газета, по сути дела, является тем, на что проецируются коллективные настроения и представления, исключаящие все, что связано с индивидуальностью автора и авторской точкой

зрения. «Литература демократических веков, взятая в целом, в отличие от литературы аристократических времен, — пишет А. де Токвиль — не сможет создать о себе впечатление упорядоченности, правильности, учености и высокого мастерства; ее форма обычно будет носить следы небрежности, а подчас и небрежения. Ее слог часто будет странным, неправильным, перегруженным или вялым и почти всегда — дерзким и пылким. Авторы будут больше заботиться о том, чтобы работа выполнялась быстро, чем о совершенстве деталей. Коротких произведений станет больше, чем толстых книг, остроумие будет встречаться чаще, чем эрудиция, а оригинальное воображение — чаще глубокого мышления; в сфере мысли будет господствовать непросвещенная и почти дикая напористость, часто воплощающаяся в чрезмерном разнообразии и чрезвычайной плодovitости. Писатели будут стараться не столько нравиться, сколько изумлять, изо всех сил пытаясь завладеть чувствами читателя, не обращая особого внимания на его вкус» [36, с. 351].

То, что газета оказывается беспомощной в плане изложения и внедрения в массовое сознание определенной авторской позиции, отмечал еще Н. Данилевский. Так, ссылаясь на английскую газету «Times», которая имела наибольшее общественное влияние, Н. Данилевский утверждает: «Но именно она и не проповедует никаких своих мнений, а старается только искусно изложить те, которые господствуют в английском обществе о том или другом вопросе, подметить английские общественные интересы, уяснить их и, таким образом, возвести на степень общественной силы» [8, с. 284].

Связанные с вытеснением литературы журналистикой метаморфозы в других странах разворачиваются в более медленных ритмах. К такой стране, например, относится Россия. Хотя этот процесс бурного развития журналистики в России разворачивается на протяжении всего XIX века, тем не менее, он все же не заглушает ренессанса русской литературы и, в частности, психологического романа. Хотя многие из писателей (в том числе, Пушкин, Некрасов, Достоевский и другие) активно занимаются издательским

делом, выступая в периодической печати, журналистика все же не упраздняет самостоятельности литературы. Однако уже на рубеже XIX и XX веков противоречие достигает пика. В 1920-е годы некоторые это противоречие пытаются оценивать позитивно. Так, С. Третьяков писал: «Наш эпос — газета. Подсчитаем сравнительно тираж газет и так называемой «изящной» литературы во времена Толстого и сейчас — и нам ясно станет, что газетная гора задавила беллетристику. Недаром же все писатели без исключения нырнули в газеты, и только некоторая газетная косность допускает, что они сохраняют облик беллетристов на страницах газет. То, чем была библия для средневекового христианства — указателем на все случаи жизни, то, чем был для русской либеральной интеллигенции учительный роман, — тем в наши дни для советского активиста является газета... Основная наша задача — не ждать красных эпиков. А приучать всю советскую аудиторию читать газету, эту библию сегодняшнего дня» [39, с. 36].

Однако далеко не все размышляющие о возникшем противоречии придерживались столь оптимистического взгляда. Так, в 1928 году О. Мандельштам печатает статью «Конец романа», в которой поэт пытается понять судьбу литературы в той ее форме, что успела сформироваться к XX веку. Как утверждает поэт, вплоть до последних дней роман был определяющей насущной необходимостью и организованной формой европейского искусства. Романы XIX века были столько же художественными событиями, сколько и событиями общественной жизни. Однако история романа оказывается тесно связанной с судьбой личности в истории. Расцвет романа стал следствием повышения статуса личности в культуре. Однако в XX веке ситуация изменяется, и акции личности в истории падают. Если основой романа XIX века была биография человека, то XX век демонстрирует «распыление биографии», даже «катастрофическую гибель биографии». «Ныне — пишет О. Мандельштам — европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на

биллиардном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения. Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе, — фабуле и всему, что ей сопутствует. Кроме того, интерес к психологической мотивировке, — куда так искусно спасался упадочный роман, уже предчувствуя свою погибель, — в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой» [20, с. 269].

Таким образом, «смерть романа», а точнее, то противоречие, что связано с новыми взаимоотношениями между литературой и журналистикой в эпоху печатной культуры, во многом подготовила почву для последующего становления мозаичных форм повествования, но уже не в формах собственно печатной культуры, а в формах визуальной культуры. Конечно, какие-то структурные механизмы печати остаются реальными и для кинематографа. Их наличие не может не констатировать и М. Маклюен: «Книгопечатание в этом смысле имеет много общего с кино. При чтении печатного текста читателю как бы отводится роль кинопроектора. Он движется по ряду напечатанных букв со скоростью, позволяющей ему воспринимать движение авторской мысли» [18, с. 187]. Но в целом и кино, и, в особенности, телевидение продолжили извлекать из мозаичных структур прессы тот потенциал, который в них становится существенным.

9. СРЕДСТВА КОММУНИКАЦИИ МЕЖДУ КУЛЬТУРОЙ И ЦИВИЛИЗАЦИЕЙ. ОТ ЛИЧНОСТИ КАК СУБЪЕКТА В КОММУНИКАТИВНОЙ ПРОЦЕССЕ К ЛИЧНОСТИ КАК ОБЪЕКТУ

Чтобы понять нарастание в культуре мозаичности, ущемляющей права тех повествовательных структур, в которых утверждается личностное, т.е. авторское начало, необходимо иметь представление о том, что еще в конце XIX века называли «психологией

масс». До сих пор, пытаясь проследить историю коммуникации под углом зрения негативных последствий ее вторжения в культуру, мы ставили акцент на перманентном отрыве неподлинной коммуникации от подлинной, оставшейся в глубокой истории. Какие-то уровни этой неотчужденной коммуникации продолжают сохраняться и в современной культуре, хотя под них и подведен уже фундамент электронных технологий.

Но есть еще один аспект функционирования коммуникации, связанный, с одной стороны, с тем, что в свое время Г. Лебон называл «психологией масс», а позднее в науке будут называть социальной психологией, а с другой — с общественными структурами и государственными институтами. Ведь если допустить, что неподлинны средства на протяжении всей истории коммуникации распространяются, то это продиктовано силами и стихиями, находящимися не внутри, а вне коммуникативных процессов. Следовательно, эти процессы не всегда являются стихийными. Здесь возникает проблема направленности коммуникации. Касаясь воздействия Интернета, Г. Рейнгольд пишет: «Нас заботит не только то, как мы пользуемся техникой, но и то, кем мы становимся, пользуясь ею» [28, с. 261]. Кого в данном случае Г. Рейнгольд имеет в виду под субъектом коммуникативных процессов? Личность, социальную группу, субкультуру, общество, государство?

До беспрецедентного взрыва, что имел место в коммуникативных процессах XX века, внешние силы в виде не только государства и церкви еще контролировали и сдерживали энергию масс, способную проявиться в разрушительных формах. Именно эту мысль и находит у Руссо Ж. Деррида, обращая внимание на констатируемое рассредоточение соседства, что, если перевести на специфическую для коммуникации терминологию, означает отсутствие интеракции в ее элементарной форме как выражение угнетения и произвола власти: «Правительства, угнетающие свои народы, делают одно и то же: разрушают наличие и соналичие граждан, единодушие «собравшегося народа», рассеивают лю-

дей, держат своих подданных порознь, лишая их тем самым чувства сопринадлежности общему пространству речи и общения, основанного на убеждении» [9, с. 287].

Что же это означает, когда Ж. Деррида говорит о сопринадлежности каждого общему пространству речи? Это пространство и есть пространство площади или того типа коммуникации, которое успешно преодолевается в границах индустриальных и постиндустриальных обществ. Эта государственная политика введения участвующих в коммуникации масс в желаемое для государства русло сопровождает всю историю коммуникации. Поэтому коммуникация постоянно оказывается регулируемой. Следовательно, она постоянно склоняется к монологу, демонстрируемому тоталитарными обществами, а не к диалогу.

О том, как это происходит, превосходно показывает Э. Каннети, прибегая к анализу проявлений психологии массы в определенное время и в определенном пространстве. Правда, он это показывает, обращаясь к опыту церкви. Однако какие бы способы власть не применяла, чтобы масса изживала свои эмоции в границах рассредоточенной в пространстве коммуникации, тем не менее, в истории эти заданные и культивируемые государством коммуникативные нормы масса постоянно разрушала, возвращая к давно, казалось бы, преодоленным традиционным формам коммуникации, символизируемым площадью. Такими формами являются различные варианты поведения массы на улицах и площадях, когда масса нуждается в непосредственном выражении эмоционального напряжения, связано ли оно просто с праздничным временем или же с общественными потрясениями и необходимостью продемонстрировать власти свое недовольство. Архетипом такой формы коммуникации, пожалуй, можно считать Нагорную проповедь Христа.

Мы уже констатировали то, что в нашей науке существует традиция разведения средств коммуникации, в которых интеракция присутствует, и средств коммуникации, в которых она отсутствует.

Мы уже отмечали, что те средства коммуникации, в которых интеракция предстает в своем непосредственном выражении, называются средствами массового воздействия, а те средства, в которых она лишь имитируется, а по сути, отсутствует, называются средствами массовой коммуникации. Это обозначение, конечно, весьма спорное, поскольку средства массовой коммуникации представить без массового воздействия невозможно. Но сама попытка развести эти коммуникативные формы заслуживает внимания.

Чтобы понять комплекс массы, связанный со стремлением к неограниченному росту, обратимся к Э. Каннети, который как никто ощутил и попытался этот комплекс осмыслить. Э. Каннети фиксирует внимание на стремлении массы к своему росту до бесконечности. Однако этот комплекс массы культура постоянно ограничивала. К одному из способов такого ограничения прибегла церковь. «Благодаря равномерности служб, совершающихся в строго установленное время, — пишет Э. Каннети, — точности воспроизведения знакомых ритуалов массе обеспечивалась возможность как бы пережить самое себя в прирученном состоянии» [13, с. 25]. Вот этому стремлению ограничивать выражение эмоций в своей непосредственности в истории соответствовали не только культовые, но и зрелищные сооружения. В частности, античные амфитеатры, необходимость в которых ощущали императоры [42]. На примере функционирования таких амфитеатров можно проиллюстрировать, как человек трансформируется в человека массы или массового человека, ставшего позднее предметом внимания Х. Ортеги — и — Гассета.

Такие сдерживающие и ограничивающие средства были эффективными лишь до того периода радикальной переходности, что имел место в XX веке. Урбанизационные процессы, увеличение численности населения и рост городов как процессы, выражающие суть индустриальной цивилизации, привели к тому, что эффективно действующие в прошлой истории институты, регламентирующие поведение массы, с этими функциями больше не

справляются. Масса испытывает желание ощутить свой рост и выйти за пределы навязываемых ей ограничений. Этот совершающийся переход закрытой массы в открытую Э. Каннети называет «извержением», что и составило смысл массовой коммуникации.

Как это «извержение» (Каннети) или «взрыв» (Маклюен) можно представить? Вот как описывает это извержение Э. Каннети. «Может быть потому, — пишет он — что масса основательно очистилась от содержания традиционных религий, нам стало легче наблюдать ее в чистом, если угодно, биологически чистом виде, без тех трансцендентных смыслов и целей, которые раньше она позволяла в себя влить. История последних ста пятидесяти лет ознаменовалась резким увеличением числа извержений; это справедливо и по отношению к войнам, которые стали массовыми войнами. Масса уже не удовлетворяется благочестивыми обетами и обещаниями, она хочет испытать великое чувство собственной животной силы и страсти, используя для этого любые социальные претензии и поводы» [13, с. 26].

Понятно, что появление последующих технологий, на основе которых оказалось возможным развитие кинематографа, а затем телевидения и интернета, явилось выходом из этого затруднительного положения. В данном случае как раз и важно поставить вопрос: а не происходит ли в случае появления каждого нового средства коммуникации разрыв между коммуникацией, с одной стороны, и культурой, с другой? История коммуникации обязана продемонстрировать процессы и разрыва, и, с другой стороны, преодоления такого разрыва. Чтобы этот вопрос прояснить, обратимся к тому направлению в изучении массовой коммуникации, которое называется археологией медиа. Это обращение позволит объяснить то, что со временем средство коммуникации, воспринимающееся первоначально как отклонение от культуры, тем не менее, со временем становится по отношению к ней репрезентативным.

Все дело в том, что возникающие средства коммуникации не всегда являются качественно новыми. В них проявляются суще-

ствующие до предоставленных техникой возможностей культурные архетипы. В качестве иллюстрации действия архетипов обратимся к одному из направлений исторического изучения медиа, к идеям финского исследователя Э. Хухтамо. Хотя в этой концепции выявлены далеко не все аспекты расхождения между потенциальными возможностями медиа и способностями общества их освоить, тем не менее, в ней намечается приближение к актуальной теме исследования медиа. Она касается того, как история медиа соотносится с историей культуры, а также с историей тех форм, которые культура за тысячелетия своей истории успела сформировать. Сторонникам отождествления современной культуры с практикой медиа можно было бы в связи с этим предъявить такой аргумент. Несмотря на выпадение из культурной матрицы технологий, на основе которых функционируют медиа, все-таки культура не теряет надежды их вернуть в свою матрицу, окультурить их и подчинить своей логике. Так, представляя сравнительно позднее изобретение, медиа, тем не менее, в своем функционировании нередко воспроизводят именно эти, подчас весьма архаические формы культуры, а не демонстрирует, как это часто кажется, нечто принципиально новое и культуре пока неизвестное.

Не случайно один из самых глубоких теоретиков медиа, в частности, кино и телевидения, В. Михалкович находит аналогии между одержимостью в архаических и традиционных культурах временем и пространством и реализацией с помощью современных технологий этого комплекса в кино и телевидении. В связи с этим он обращает внимание на некоторые сюжеты Библии, в частности, на образ Аэндорской волшебницы, показывающей царю Саулу тень пророка Самуила. В этом сюжете улавливается идея волшебного фонаря как прообраза кино и телевидения. В библейском сюжете отсутствует деление времени на прошлое, настоящее и будущее. Комментируя этот архетип, В. Михалкович пишет: «Нечто аналогичное происходит благодаря кинематографу — он тоже отменяет тройственное членение времени: камера

будто изымает фиксируемые объекты из его хода. В этом, полагал Андре Базен, кино будто смыкается с коллективным бессознательным, которому извечно присуща «потребность защитить себя от времени». Человек архаических культур ставил «посмертную жизнь в прямую зависимость от материальной сохранности тела». Отсюда возникла практика мумифицирования, направленная на то, чтобы «искусственно закрепить телесную видимость существа». Эту практику словно подхватили и продолжили технические средства репродуцирования: сначала — фотография, которая «мумифицирует время, предохраняя его от самоуничтожения», затем — кино, благодаря которому «впервые изображения вещей становятся также изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен». И кадр, и всякий фильм в целом сохраняют внутри себя основные, фундаментальные модальности времени — прошлое, настоящее и будущее, но частное, локальное время кадра или фильма отторжено от времени объективного мира и замкнуто в себе самом. Следует заметить, что такие же структуры локального, замкнутого времени присущи и телевидению, но сверх того ТВ будто гложет страсть к овладению все более масштабными пространствами, отчего все ощутимее углубляется расхождение между обоими средствами» [21, с. 97].

Теория Э. Хухтамо позволяет осмыслить медиа не только с точки зрения социологии, но и культурологии, хотя к обобщениям методологического характера сам Э. Хухтамо явно не склонен. Предпринявший исследование медиа в специфическом направлении Э. Хухтамо пишет: «В данном случае цель археологии медиа заключена в том, чтобы продемонстрировать, что за явлениями, которые на первый взгляд могут казаться беспрецедентными, часто скрываются модели и схемы, появившиеся в более ранних контекстах» [47, с. 120]. Э. Хухтамо убежден, что, занимаясь раскопками прошлого, археология медиа проливает свет на их настоящее. Так, сам Э. Хухтамо в истории зрелищной культуры пытается

отыскать то, что применительно к кино и телевидению называют экраном. В ходе своих исследований он приходит к выводу, который является совершенно антимаклюеновским. Ссылаясь на Р. Уильямса, он пишет, что технология как таковая еще не определяет культурные формы, которые будут ей приданы [51, с. 152].

Сегодня эта проблема становится весьма актуальной в связи с функционированием Интернета. Ведь его изобретатели явно не могли предусмотреть все возможные варианты его функционирования, т.е. того, как им способно воспользоваться общество. Пытавшийся понять последствия воздействия Интернета на общество Г. Рейнгольд пишет: «ЭВМ и интернет закладывались их создателями, но то, как люди будут пользоваться ими, не закладывалось ни в какую технологию, и ни их создатели, ни продавцы не предвидели наиболее революционные приложения этих устройств» [28, с. 256]. Таким образом, хотя Э. Хухтамо по поводу культуры и ее отношений с медиа и не философствует, тем не менее, он обнаруживает значимый аспект и исторической эволюции медиа, и тех противоречий в отношениях между медиа и культурой, которые в наше время достигают пика.

Они связаны с выявлением весьма непростых взаимоотношений между медиа и культурой, которые в некоторых суждениях предстают буквально синонимами, хотя на самом деле таковыми не являются. Разобраться в этом важно не только ради того, чтобы глубже понять природу, структуры и функции медиа, но и точнее представлять, что же такое культура как таковая, ее предназначение и ее функции. В отношениях коммуникации и культуры непросто разобраться, если в этот сюжет не ввести понятие цивилизации. Медиа связана с технологиями, а технологии выражают установку не только культуры, но и цивилизации. Там, где эти установки являются наиболее радикальными, ущемляются права культуры, т.е. гуманитарного ядра истории. Это означает, что коммуникация должна ориентироваться на личность или, если выражаться языком философии, на субъекта, точнее, на личность как субъекта.

Однако если коммуникацию рассматривать сквозь призму установок цивилизации, то в этой коммуникации личность предстает уже не субъектом, а объектом. Ведь к личности цивилизация относится с функциональной точки зрения. Цивилизация делает человека функциональным, что порождает отчуждение. Общим контекстом социального функционирования медиа является история коммуникации, в которой постоянно ощущаются ее разрывы с культурой. Подчеркнем: конфликт между медиа и культурой есть частное проявление конфликта между культурой и цивилизацией. Медиа противостоит культуре тогда, когда реализует установки цивилизации, превращая человека в функциональное существо, объект, что свидетельствует о разворачивающихся процессах отчуждения.

Конечно, когда О. Шпенглер обозначает последние столетия в истории культуры одной фазой и эту фазу он называет цивилизацией, он не так уж и не прав. Тем не менее, даже если не придерживаться точки зрения О. Шпенглера, очевидно, что в последние столетия цивилизация с ее политическими, экономическими и технологическими факторами, с ее ориентацией на материальные ценности, что привело к трансформации массовых обществ в общества потребления, теснит культуру, связываемую нами с духовными смыслами. Конечно же, функционирование медиа, разворачивающееся на основе технологий, свидетельствует о медиа как, прежде всего, агенте цивилизации, а не культуры. Но отторгать медиа от культуры было бы ошибкой. Тем не менее, цивилизация исходит из человека, прежде всего, как объекта, относится к нему утилитарно и функционально. Между тем, человек есть субъект истории. История гуманитарных наук свидетельствует о сопротивлении нарастающему давлению цивилизации и, следовательно, отчуждению человека.

Такое сопротивление было реальным уже в XVIII веке, когда возникла эстетика как научная дисциплина, реабилитирующая принцип гедонизма. Построение Кантом эстетики свидетельство-

вало о возможности отвоения у утилитарных сфер сферы свободы или игры. Для Канта и Шиллера игра и свобода, как известно, были синонимами. Успехи психологии, связанные с открытием бессознательного, также свидетельствовали о потенциале человеческого фактора. Возникшая в XIX веке социология пыталась разобраться в структуре индустриального общества. Это сопротивление утилитаризму как признаку цивилизации продолжается и на рубеже XX и XXI веков. Но на этот раз такой сферой сопротивления цивилизации становятся не частные сферы вроде эстетики или психологии, а культура в целом. Вот почему в последние десятилетия в России такое значение придается культуре.

Цивилизация не способна преодолеть нарастающего отчуждения в обществе. Более того, именно она и оказывается определяющим источником такого отчуждения. На это претендует лишь культура. Вот ее возможности и следует познать. Осознавая эти возможности, мы открываем личностный потенциал коммуникации. Когда Й. Хейзинга пытается определить культуру, он утверждает: «только личность может быть тем сосудом, где хранится культура» [41, с. 177]. И еще: «Культура рождается именно в личности, и, соответственно, именно в личности сохраняет свое здоровье» [41, с. 323]. Связывая коммуникацию с культурой, мы пытаемся, прежде всего, увидеть личность как субъекта коммуникативных процессов. Вместе с осознанием возможностей медиа следует осознать, в каком случае медиа является союзником культуры, а в каком она предстает ее антагонистом. Как мы пытались показать, медиа способны представлять и в том, и в другом качестве, а решающим моментом в том, какую же, в конечном счете, роль они способны играть, являются общественные процессы. Культура стремится вернуть человека из объекта к субъекту. Поэтому ее цель связана с рассмотрением сферы игры, делающей человека свободным.

В том случае, когда медиа этому соответствуют, их постижение разворачивается в контексте культуры. Но у медиа есть и другая сторона, которая культуре противостоит. То, что обычно называют

развлечением, как наравне с новостным и рекламным блоками (по крайней мере, это так сформулировано Н. Луманом), одним из значимых содержательных блоков функционирования медиа, как раз и представляет игровую стихию, расширяющуюся по мере возникновения каждого нового канала медиа и в особенности функционирующего на основе электронных технологий. В наше время развлечение расширилось до таких пределов, что, кажется, что в этой стихии утопает все, в том числе, и серьезное классическое искусство. Казалось бы, это в истории общества можно рассматривать величайшим прогрессом. Но вдумаясь в выводы Й. Хейзинги, констатирующего, что чем больше в XX веке появляется видов игры, чем шире становится игровая сфера, тем очевидней становится искажение сущности игры, что свидетельствует уже об общей ситуации в культуре, а культуру Й. Хейзинга вообще связывает с игрой.

Таким образом, количественные показатели культуры, какими бы внушительными они не казались, далеко еще не свидетельствуют о ее качественных уровнях. Когда Й. Хейзинга говорит об исчезновении сущности игры, то причину этого следует усматривать в отношениях между культурой и цивилизацией. Сущность игры из культуры исчезает в том случае, когда культура активно ассимилирует то, что относится к цивилизации. Иначе говоря, выражаясь языком Ж. Дерриды, когда подлинное трансформируется в неподлинное. Видимо, эта ассимиляция цивилизации культурой, что приводит к угасанию игры, разворачивается с помощью технологических революций, которые воспринимаются с такой эйфорией, но в реальности далеко не всегда являются позитивными. В результате этого проникновения в собственно культуру цивилизации уже не только под воздействием цивилизации, но и самой культуры в обществе разворачивается отчуждение.

Это именно то, что в свое время Г. Зиммель пытался выявить в технике, науке, религии, праве, искусстве, а именно то, что делает человека не субъектом, а объектом. В результате такого давления

цивилизации на культуру и проникновения продуктов и механизмов цивилизации в культуру, эта культура, по выражению Й. Хейзинги, «обременена таким грузом всяческого вздора и нелепых идей, какого никогда прежде не несла миру» [41, с. 174]. Но раз человек трансформируется из субъекта в объект, не важно, происходит ли это под воздействием технологии, цивилизации или даже самой культуры, то мы как раз и можем констатировать отчуждение. В любом случае, в медиа, как в искусстве и культуре, позитивно лишь то, что способствует сохранению в человеке субъекта. Ведь в мире существует столько способов, чтобы этому не соответствовать.

В этой роли может выступать не только государство, но, как это ни покажется парадоксальным, даже сама культура. И вот суждение Г. Зиммеля, свидетельствующее о том, что, несмотря на возникновение многих технологий, культура в XX веке оказалась в кризисе. Суть этого кризиса заключается в отклонении технологического прогресса от человека как субъекта. «Вся гонка, ненасытность и жажда наслаждений нашего времени — лишь следствия и проявления реакции, вызванные тем, что личных ценностей ищут в той сфере, в которой их вообще не бывает: то, что успехи в технике прямо оцениваются как успехи в области культуры, что в области духа методы часто рассматриваются как нечто священное и считаются более важными, чем содержание и их результаты, что жажда денег значительно превосходит жажду вещей, способом приобретения которых они являются, — все это свидетельствует о постепенном вытеснении целей средствами и путями...» [10, с. 491]. Вот это обстоятельство как раз и свидетельствует о том, что средства коммуникации в большей степени зависят от цивилизации, нежели от культуры. Но именно это обстоятельство и становится барьером для личности как субъекте коммуникативных процессов.

10. ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ ЛИЧНОСТИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ РЕАБИЛИТАЦИИ В ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОМ ОБЩЕСТВЕ ТРАДИЦИОННЫХ СРЕДСТВ КОММУНИКАЦИИ

Поскольку каждое новое средство коммуникации сопровождается конфликтом, то правомерно поставить вопрос: какой, в конечном счете, следует сделать вывод — или, наращивая коммуникативный потенциал и вызывая к жизни новые средства коммуникации, культура со временем разрешает все противоречия, снимая возникающие конфликты, или же она так и продолжает оставаться неспособной устранить травму, что возникает в связи с появлением каждого нового средства коммуникации, травму, которая оказывается уже антропологической травмой? В последнем случае происходит не снятие, а усиление первоначальной травмы, осознанной еще при появлении письменности Платоном. Ведь все следующие за письменностью средства коммуникации сохраняют отмеченное Платоном ее уязвимое место.

В любом случае, какими бы совершенными и даже фантастическими не были новые коммуникативные средства, адекватные глобализационным процессам, ностальгия по традиционным способам продолжает быть реальной. Появление каждого нового средства коммуникации демонстрирует вовсе не взрыв, как это фиксируют Маклюен и Луман, а введение комплекса массы, связанного с потребностью в безграничном росте, в некую регулятивную матрицу, учреждаемую с помощью электронных технологий. В XX веке с помощью таких технологий человечество перешло на новый уровень коммуникации. Оно преодолело взрыв, связанный с омассовлением культуры, и, кажется, разрешило многие противоречия в функционировании коммуникации. Однако, несмотря на насыщение социума различными каналами коммуникации, ему так и не удастся забыть самую элементарную или, как выражается Леви-Строс, подлинную коммуникацию, которая предполагает выходящую на демонстрацию массу.

Комплекс площади продолжает оставаться по-прежнему притягательным и не случайно. В случае с площадью мы имеем в виду не только выражение истинной коммуникации, но и одну из форм социальности. Ведь именно на площади, на которой собирается масса, к человеку возвращается первичное чувство социальности. Толпа на площади и есть самая архаическая, самая древняя и самая элементарная форма социума, противостоящая перманентному нарастанию в культуре эффекта отчуждения человека от человека. Идеалом коммуникации для современного человека по-прежнему остается то, что постиг еще Руссо: прелесть общения в малых сообществах, где каждый знает каждого, где каждый знает только часть истины, а сама истина вовсе не появляется извне уже готовой, а возникает в процессе коммуникации или диалога. Собственно это будет утверждать и М. Бахтин. Эта истина сегодня, когда мир глобализируется, о чем свидетельствует распространение мировой паутины, открывается и постигается заново. Когда религия уже не является эффективным регулятивным средством, а идеология имперского типа с сопровождающим ее монолизмом также приказала долго жить, человечество может вернуться к тем кругам коммуникации, которые нередко ограничиваются локальными границами.

Иначе говоря, человечество стремится вернуть подлинное общение, возрождая традиционные ценности. Внимание к локальным и региональным способам коммуникации будет возрастать. Такое возрастание означает компенсацию исчезающих под воздействием глобализации традиционных средств коммуникации. Но ведь эта тенденция как раз в эпоху постиндустриального общества и является реальной. В качестве одной из обращаящих на себя особенностей постиндустриального общества является, как свидетельствует Э. Тоффлер, выход за пределы массовидных образований, обязанных своим происхождением массовым коммуникациям, и возвращение к реальным в контексте локальных культур традиционным способам коммуникации. Так, перечисляя

признаки «третьей волны» или становления постиндустриального общества, Э. Тоффлер в качестве одного из таких признаков называет демассификацию медиа, т.е. возвращение медиа к личности. «Вместо культурного доминирования нескольких средств массовой информации в цивилизации третьей волны — пишет он, — начнут преобладать интерактивные, демассифицированные средства, обеспечивающие максимальное разнообразие и даже персональные информационные запросы» [38, с. 560].

Так, опыт российских медиа в 1990-е годы, т.е. в период их ренессанса, демонстрировал отход от массовых коммуникативных шаблонов в сторону индивидуализации контактов. Так, журналист из газеты «Коммерсант» А. Тимофеевский доказывает, что ориентация прежних изданий на определенные общности была перечеркнута. Газета «Коммерсант» обращалась не к общности, а к частному лицу («Его аудиторией стал отдельно взятый человек, частное лицо». — [12, с. 26]). Но соответствует ли такая ориентация на частное лицо природе медиа? Может быть, речь идет лишь об ориентациях какой-то одной субкультуры, а не общества в целом. Конечно, общие ориентации первоначально должны сформироваться в какой-то одной нише, в границах одной субкультуры, а затем уже транслироваться в массу. Но что-то не похоже, чтобы это в наше время уже происходило. Разве что этот процесс разворачивается в формах Интернета. В самом деле, кажется, что в связи с возникновением и распространением Интернета эта тенденция продолжает укрепляться и развиваться.

Однако все эти сдвиги, связанные со становлением постиндустриального типа общества, а, следовательно, и с изменениями в структуре и функционировании медиа, своим следствием имеют и видоизменение идентичности. Новая эпоха формирует новый тип личности. Если же касаться медиа, то здесь в первую очередь следует иметь в виду то, что обычно называют мозаичными структурами. Что, собственно, радует и вместе с тем пугает в функционировании Интернета? Это то, что является продолжением уже

успешного проявиться в телевидении, а еще ранее в газете, что бросалось в глаза и казалось разрушительным в XIX веке. Но бросалась в глаза именно эта мозаичность. Проблема мозаичности связана с утратой структур восприятия и мышления, сформированных книгопечатанием. Распространяясь, книгопечатание начало заметно воздействовать на культуру. По сути, именно изобретение Гутенберга подвело итог многовековому процессу отхода от анонимности автора. Несмотря на привнесенные в культуру противоречия, печатная книга стала мощным средством индивидуализации в культуре с эпохи Ренессанса.

В данном случае вопрос о взаимоотношениях между коммуникацией и культурой повернулся своей позитивной стороной. Ведь печатная книга, способствуя индивидуализации, стала, кроме всего прочего, мощным средством формирования и поддержания идентичности. Хотя идентичность для гуманитарной науки является новой проблемой, все же история медиа свидетельствует, что и до осознания актуальности этой проблемы, чему способствуют разворачивающиеся процессы глобализации, медиа успешно формировали идентичность. В этом смысле весьма показательно такое средство медиа как печатная книга. Но в данном случае важно уяснить специфичность идентичности, формируемой с помощью печатной книги. Видимо, как можно предположить, эффект изобретения Гутенберга связан и с формированием особого образа человека. Не случайно Маклюен не обходит постановки вопроса, связанного со способностью печатного слова создавать особый тип человека. В связи с этим он обращает внимание на то, что Д. Джонс называет этот тип «алфавитно-мыслящим» [19, с. 324].

Однако очевидно, что уже спустя столетие под воздействием электронных технологий эта идентичность начала разрушаться и формироваться какая-то новая идентичность. Изобретение Гутенберга продолжало отрывать личность от различного рода человеческих сообществ. Этому вопросу коснулся Н. Луман, когда фиксировал расширение сферы развлечения как именно сферы

медийной, в том числе, в литературных формах, начиная с XVIII века, т.е. века бурного развития романа. «Роман как художественная форма и выводимые из этого формы художественного вымысла, повествующие об увлекательном развлечении, — пишет Н. Луман — рассчитаны на индивидов, которые уже не выводят свою идентичность из своего происхождения, но формируют ее сами. Соответствующая открытая, опирающаяся на «внутренние» ценности и гарантии социализация берет свое начало, предположительно, среди буржуазных слоев в XVIII столетии. Ныне она стала неизбежной. Всякий, едва родившись, обнаруживает себя в виде какого-то такого, кто еще только должен определить свою индивидуальность или позволить ей определиться по правилам некоей игры, «в которой ни он, ни кто-либо другой от начала времен не знает ни правил, ни рисков, ни ставок». Тогда будет весьма соблазнительно испробовать виртуальные реальности на себе самом, — по меньшей мере, в воображении, которое можно остановить в любую минуту» [17, с. 96].

Собственно, Н. Луман затрагивает весьма значимую тему формирования и поддержания идентичности человека с помощью романа, который с эпохи раннего модерна переживает расцвет и тиражируется в беспрецедентных количествах. Так, вызванная к жизни XVIII веком страсть к чтению привела к тому, что с 1750 по 1800 годы число читателей удвоилось. За 10 лет с 1790 года по 1800 год на книжном рынке появилось 2 500 новых романов, т.е. ровно столько, сколько их появилось за пятьдесят предыдущих лет. Для сравнения приведем такие цифры: в 1750 году вышло 28 новых романов, а в 1800-м уже 375. К концу XVIII века около 25% населения можно было отнести к потенциально читающей публике [31, с. 48]. Сравним эту статистику с тем, что представляла ситуация с функционированием книги в эпоху Гутенберга, печатавшего книги тиражом 150-200 экземпляров. Последователи его дела тиражи издаваемых книг довели до 250-300 экземпляров [40, с. 55]. В конце XV века тиражи поднялись уже до 1 000 экземпляров.

Описывая ситуацию переходности от второй волны к третьей, т.е. от индустриального общества к постиндустриальному обществу, Э. Тоффлер обращает внимание на то обстоятельство, что в этих процессах медиа тиражируют множество психологических типов, в том числе, «странных личностей, недоумков, чудаков и психов», чье антисоциальное поведение средства массовой коммуникации часто окружают романтическим ореолом. Наша критика давно уже использует для констатации этого явления термин «чернуха». Когда Э. Тоффлер пытается в этих отклоняющихся типах разобраться, он логично переходит к проблематике идентичности. «Тем временем миллионы людей, — пишет он — занимаются поисками своей идентичности или какого-то магического средства, которое помогло бы им вновь обрести свою личность, мгновенно дало бы ощущение близости или экстаза, привело бы их к более «высокому» состоянию сознания» [38, с. 579]. Наблюдение Э. Тоффлера по поводу засилья типов с асоциальным поведением ассоциируется с методом деятельности репортеров газеты «Мегаполис-экспресс», возникшей в период перестройки. Основатель газеты И. Дудинский признается, что журналисты из этой газеты искали убойные материалы в самых разных местах, в лежбищах бомжей, на свалках, бандитских притонах, моргах, кладбищах, венерических диспансерах, квартирах, населенных вельможами и колдунами [12, с. 126]. Так в России рождалась бульварная пресса, способная, по признанию журналиста, «раскрепостить запуганного советской властью обывателя» [12, с. 127]. Между прочим, в его признании есть и позитивный момент. Он признал: «В бульварной прессе я разглядел мощнейшее средство для воздействия на коллективное бессознательное» [12, с. 127]. Это важно, однако, не только для бульварной, но и для серьезной прессы. Однако из перечисленных антисоциальных типов новую идентичность не создать. Рано или поздно медиа в России оказываются перед необходимостью не только находить факты в тех местах и тех сферах, которые были при советской власти запретными, но

и формировать новую идентичность, а здесь нужны были уже не только факты.

Из всех средств, наиболее эффективных в творчестве новых социальных ролей и идентификаций, у Э. Тоффлера первое место занимают функционирующие в новых условиях медиа. В границах «третьей волны» в выборе идентичности возникает большая свобода. В контексте «второй волны» набор массово производимых образов ограничен: «Относительно небольшое число издаваемых централизованно газет, журналов, радио -, телепередач и фильмов обеспечивали то, что критики назвали «монолитным сознанием». Индивиды постоянно соотносили себя с незначительным набором ролевых моделей и оценивали свой образ жизни, сравнивая его с несколькими предпочитаемыми возможностями. Круг социально одобряемых стилей поведения личности был относительно узок» [38, с. 614].

Иное дело — ситуация «третьей волны», когда имеет место де-массификация средств массовой коммуникации, а, следовательно, и предлагаемое ими разнообразие моделей и стилей жизни. Они предполагают уже не ограниченный набор видов идентичности, а лишь мозаичные структуры. Свою идентичность потребитель медиа должен самостоятельно выстраивать из фрагментов этих предлагаемых медиа мозаик: «Это гораздо труднее, и это объясняет, почему многие миллионы людей отчаянно ищут идентичность» [38, с. 614]. Поскольку этот процесс не закончился и, более того, под воздействием постмодерна набирает силу, то наше знание о формировании идентичности нового типа является неполным, открытым. Единственное, что здесь можно отметить, так это то, что наш новый опыт совершенно не похож на опыт предшествующих поколений, идентичность которых формировалась в границах индустриальных или массовых обществ. «Мир, в котором мы быстро вступаем, — пишет Э. Тоффлер — настолько далек от нашего прошлого опыта, что все психологические гипотезы выглядят сомнительно. Однако абсолютно ясно, что мощные

силы совместно воздействуют на изменение социального характера — развитие определенных черт, подавление других и, таким образом, изменение всех нас» [38, с. 616]. Некоторые медиа претендуют не только на то, чтобы претендовать на творение образа общества, но, скажем, на творение образа представителя какой-то социальной группы, скажем, группы успешных бизнесменов. Так, комментируя свой ролик, в котором был показан образ успешного бизнесмена, основатель газеты «Коммерсант» В. Яковлев признавался: «Это была первая попытка использовать не реальный образ читателя, а то, кем он хотел бы себя видеть» [12, с. 13].

Иначе говоря, выражаясь языком Н. Лумана, в случае медиа мы имеем сконструированную реальность. Это в лучшем случае, поскольку мы пока, делая это заключение, исходим из интересов общества как самостоятельного по отношению к государству организма. Однако в отличие от общества, власти, контролирующей каналы медиа, также хочется в сознание людей внедрить тот образ государства, который ей кажется идеальным и совсем не означает, что он совпадает с этим образом, существующим в общественном сознании. Здесь возникает одна из самых серьезных проблем современности, связанная опять же с идентичностью человека. Она серьезна уже сама по себе, но поскольку, как утверждает Н. Луман, образ общества и мира формируют массмедиа, то они, как можно предположить, не могут не формировать и образ нас самих, т.е. нашу идентичность — и не только индивидуальную, но и коллективную.

Но если отдавать отчет в том, как в массмедиа конституируется реальность, то невозможно не поставить следующего вопроса: о чем в данном случае может идти речь — действительно ли об идентичности или о псевдоидентичности? Понятие «псевдоидентичность» употребляется Э. Эриксоном [52, с. 573]. Эта проблема стала весьма острой в глобализирующемся мире, когда контакты между представителями разных культур стали более интенсивными, а часто они трансформировались в миграцию и иммигра-

цию. Несомненно, она является острой и для России. Но острой эта проблема стала еще на стадии перехода от доиндустриальных обществ к индустриальным. Именно эту причину возникновения идентичности как проблему выдвигает и Э. Эриксон — психолог, который, собственно, и вызвал к жизни целое направление в психологии, а именно, психологию и социологию идентичности, причем, связал ее с установками индустриального общества. «Промышленная революция, глобальная коммуникация, стандартизация, централизация и механизация угрожают идентичностям, унаследованным человеком от примитивных, аграрных, феодальных и аристократических культур, — пишет он. — То, что внутреннее равновесие этих культур позволяло предложить, сейчас подвергается опасности в огромных масштабах. Поскольку страх утратить идентичность доминирует в большей части нашей иррациональной мотивации, он призывает весь арсенал тревоги, оставленный в каждом человеке простым фактом его детства» [52, с. 572].

Таким образом, если уж искать исходную точку возникновения острых, связанных с медиа современных проблем, то в истории они возникают в момент перехода от обществ доиндустриальных к индустриальным обществам как значимой странице в истории, причем, в истории не только общества, но культуры и цивилизации. Вместе с реальностью индустриального общества в мир приходит функциональное отношение к человеку. Процесс отчуждения человека от общества и от своей самости с этого времени приближается к своим наиболее крайним формам. Видимо, это обстоятельство позволяет не только мыслить апологетическую историю бурного развития медиа, но в этой истории улавливать обострение разворачивающихся процессов отчуждения уже в форме медиа. Если считать, что медиа — это сама культура в ее актуальных формах или хотя бы даже часть культуры, то для осмысления их опыта, их истории уместно прибегнуть к идее уже цитируемого нами Г. Зиммеля об отчуждении в самой культуре и

в ее формах. В этом смысле медиа будут превосходной иллюстрацией этих процессов. Если рассматривать медиа в этой перспективе, то постмодернистскую трактовку идентичности как игры с собственными образами нередко приходится рассматривать именно как псевдоидентичности или симулякры. Единственным средством, позволяющим этого избежать, является исключаящая симулякры культура.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Автономова Н. Открытая структура: Якобсон-Бахтин-Лотман-Гаспаров. М.: РОССПЭН, 2009. 502 с.
2. Балаж Б. Культура кино: пер. с нем. Ленинград ; Москва : Гос. изд-во, 1925. 96 с.
3. Булгаков С.Н. Два града. Исследования о природе общественных идеалов. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1997. 587 с.
4. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения: Опыт: пер. с нем. / вступ. ст. и коммент. К. А. Чекалова ; послесл. А. Е. Махова. М.: ИНТРАДА, 1996. 523 с.
5. Вартанов А. Развитие киноязыка: от прямого эфира к интерактиву // Средства массовой коммуникации в художественной культуре России XX века. Т.3. Телевидение на рубеже веков (1980-2001 годы). М.: Гос. ин-т искусствознания, 2002. — С. 115–134.
6. Волков А. Об актуальных проблемах средств массового воздействия (СМВ) и средств массовых коммуникаций (СМК) // Предмет семиотики. Теоретические и практические проблемы взаимодействия средств массовых коммуникаций: Материалы научного симпозиума «Семиотика средств массовых коммуникаций» (Москва. 20-23 ноября 1974 г.). М.: Изд-во МГУ.
7. Гюго В. Собрание сочинений: в 15 т. М.: Гослитиздат, 1953. Т. 2. 544 с.
8. Данилевский Н.Я. Россия и Европа: взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М.: Академический проект, 2015. 608 с.

9. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М. : Ad Marginem, 2000. 511 с.

10. Зиммель Г. Кризис культуры // Зиммель Г. Избранное: в 2 т. / сост.: С. Я. Левит, Л. В. Скворцов ; отв. ред. Л. Т. Мильская. Т. 1. Философия культуры. М.: Юристъ, 1996. 670 с.

11. История и психология: сб. / АН СССР. Ин-т всеобщ. истории. Ин-т философии; под ред. Б. Ф. Поршнева и Л. И. Анцыферовой. М.: Наука, 1971. 381 с.

12. История русских медиа 1989-2011: версия «Афиши». М.: Компания Афиша, 2011. 303 с.

13. Каннети Э. Масса и власть / пер. с нем. и предисл. Л. Ионина. М.: Изд. фирма «Ad Marginem», 1997. 527 с.

14. Куренной В. Медиа: средства в поисках целей // Отечественные записки. 2003. № 4. С. 8–30

15. Леви-Строс К. Структурная антропология: пер. с фр. М.: Наука, 1983. 536 с.

16. Луман Н. Медиа коммуникации: пер. с нем. М: Логос, 2005. 280 с.

17. Луман Н. Реальность массмедиа / пер. с нем. А. Ю. Антоновского. М.: Праксис, 2005. 253 с.

18. Маклюен М. Галактика Гутенберга : становление человека печатающего / пер. И. О. Тюриной. 2-е изд. М.: Гаудеамус : Академический Проект, 2013. 495 с.

19. Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Г. Николаева. М.; КАНОН-пресс-Ц ; Жуковский : Кучково поле, 2003. 462 с.

20. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4-х т. / под ред. Г. П. Струве, Б. А. Филиппова. М.: Терра, 1991. Т. 2. 724 с.

21. Михалкович В. Кино и телевидение или о несходстве сходного // Киноведческие записки. 1996. № 30. С. 92–116.

22. Моль А. Социодинамика культуры: пер. с фр. / вступ. статья, ред. и примеч. Б. В. Бирюкова и др. М.: Прогресс, 1973. 405 с.

23. Монтень М. Опыты: в 3-х кн. / изд. подгот. А.С. Бобович и др. М.: Наука, 1979. Кн. 3. 535 с.

24. Мотрошилова Н.В. Цивилизация и варварство в эпоху глобальных кризисов. М.: Канон+, 2010. 480 с.
25. Ницше Ф.В. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей: незавершенный трактат Фридриха Ницше в реконструкции Элизабет Фёрстер-Ницше и Петера Гаста / пер. с нем. Е. Герцкы и др. М.: Культурная Революция, 2005. 878 с.
26. Платон. Сочинения: в 3-х т.: пер. с древнегреч. / под общ. ред. А. Ф. Loseva, В. Ф. Asmusa. М.: Мысль, 1970. Т. 2. 609 с.
27. Поршнев Б. Контрсуггестия и история // История и психология: сб. / АН СССР. Ин-т всеобщ. истории. Ин-т философии; под ред. Б. Ф. Поршнева, Л. И. Анцыферовой. М.: Наука, 1971. С. 7–35.
28. Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция / пер. с англ. А. Гарькавого. М.: Изд.-торговый дом ГРАНД Фаир пресс, 2006. 415.
29. Розанов В.В. Сумерки просвещения: сборник / сост. В. Н. Щербаков. М.: Педагогика, 1990. 620 с.
30. Розанов В.В. Уединенное: сборник / сост. А. Н. Николукина. М.: Политиздат, 1990. 541 с.
31. Сафрански Р. Гофман / пер. с нем. В. Д. Балакина. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 48. (Жизнь замечательных людей).
32. Стракович Ю. Музыкальная культура в цифровую эпоху. М., 2013.
33. Тарасов К.А. Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры. М.: Белый берег, 2005. 379 с.
34. Тард Г. Публика и толпа: этюд Габриэля Тарда / пер. Ф. Латернера. СПб.: Б-ка бывш. Иванова, 1899. 48 с.
35. Театр как социологический феномен / Российская акад. наук, М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. Н. А. Хренов. СПб.: Алетейя, 2009. 520 с. (Социология и экономика искусства: научное наследие).
36. Токвиль де А. Демократия в Америке: пер. с фр. / предисл. Г. Дж. Ласки. М.: Прогресс, 1992. 559 с.
37. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 20 т. М.: Гослитиздат, 1965. Т.18.

38. Тоффлер Э. Третья волна : пер с англ. М.: АСТ, 1999. 525 с.
39. Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый Леф. 1927. №1. С. 36.
40. Функе Ф. Книговедение: исторический обзор книжного дела / под ред. Е. Л. Немировского ; пер. Б. П. Боссарта. М.: Высшая школа, 1982. 295 с.
41. Хейзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир / сост., пер. с нидерландского и предисл. Д. В. Сильвестрова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 450 с.
42. Хренов Н. Теоретические вопросы истории функционирования и развития массовой коммуникации // В зеркале критики. Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации. М.: Искусство, 1985.
43. Хренов Н. Экранная культура в контексте перехода от индустриальной к постиндустриальной цивилизации // Наука телевидения: альманах. М.: ГИТР, 2016. Вып. 12.1. — С. 12–44.
44. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с. (Искусство в исторической динамике культуры).
45. Хренов Н.А. К проблеме социологии и психологии кино 20-х годов // Вопросы киноискусства: сб. ст.. М.: Искусство, 1976. Вып. 17. С. 124.
46. Хренов Н.А. Социально-психологический аспект функционирования зрелищ в культуре города // Театр как социологический феномен. СПб.: Алетейя, 2009.
47. Хухтамо Э. Элементы экранологии: к проблеме археологии медиа // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 116–174.
48. Чуковский К.И. Нат Пинкертон и современная литература. М.: Современное творчество, 1910. 116 с.
49. Чуковский К.И. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 6. С. 149.
50. Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории / пер. с нем., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. Т. 1. 666 с.

51. Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012.

52. Эриксон Э. Детство и общество / пер. и науч. ред. А. А. Алексеева. СПб.: Психол. центр «Ленато» ; Балашиха: Фонд «Унив. кн.», 1996. 589 с.

53. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования / пер. с нем. Ю. Медведева ; под ред. М. Ермаковой. СПб.: Фонд Университет: Владимир Даль, 2004. 626 с.

TO CRITICISM OF COMMUNICATIVE REASON: REASONS OF RETURN OF A CIVILIZATION OF IMAGES TO A STARTING POINT

HRENOV N.A.

State Institute for Art Studies

The article is about the nature of communication in modern society and about processes of interaction of civilization and culture. The author considers these questions from different points of view:

- as communicative explosion of the XX century as the reason of new relations between processes of individualization and bringing to masses in culture;*
- as a culturological aspect of communication: personality as a subject of communicative processes.*
- as a periphery of apologetic history of communication: whether means of communication promoted accumulation of personal potential of culture?*

- *as a process from writing to printing a book: what has culture sacrificed from the moment of Gutenberg's invention?*

- *as a process from verbal communication to visual communication: invasion into culture of cinematography.*

- *as cinema communication: progress or regress in culture?*

- *as a process from television to the Internet: transformation of mosaic signs of perception into communication structures.*

- *as a genesis of mosaic thinking: splitting of printing culture on literature and the press.*

The author notes, that in the last centuries civilization with its political, economic and technology factors, with its orientation to material values, restricts the culture connected with spiritual meanings.

The civilization isn't capable to overcome the accruing alienation in society. Moreover, it also appears the defining source of such alienation. Only culture applies for it. So its opportunities also should be examined. Realizing these opportunities, we open the personal potential of communication.

The mankind seeks to return original communication, reviving traditional values. Attention to local and regional ways of communication will increase. Such increase means compensation of traditional means of communication disappearing as a result of globalization. But after all this tendency is real during the era of post-industrial society.

However all these shifts connected with formation of post-industrial type of society, and therefore with changes in structure and functioning of media, lead to identity modification. But what do we mean in this case—identity or pseudo-identity?

If to consider media in this prospect, the post-modernist treatment of identity as games with own images quite often should be considered as pseudo-identity or simulacra. The only means allowing to avoid it is the culture excluding simulacra.

Keywords: communication, civilization, culture, cinema, television, Internet, consumer society, post-industrial society, Gutenberg, publishing.

АВТОРЫ:

Волкова Мария Игоревна, аспирантка, Российский институт театрального искусства — ГИТИС

e-mail: estrada@gitis.net

Научный руководитель — Сариева Елена Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, Российский университета театрального искусства — ГИТИС

e-mail: estrada@gitis.net

Гамалея Генриетта Николаевна, кандидат искусствоведения, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), главный редактор журнала «Наука телевидения»

e-mail: gamaleyarita@mail.ru

Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук, Академия медиаиндустрии

e-mail: mkazuchitz@gmail.com

Михайлов Фёдор Михайлович, аспирант, Национальный Институт Дизайна, медиаархеолог проекта «Анимоптикум»

e-mail: olga-grig@mtunet.ru

Научный руководитель — Яцюк Ольга Григорьевна, доктор искусствоведения, профессор, Национальный Институт Дизайна

e-mail: olga-grig@mtunet.ru

Новикова Анна Алексеевна, доктор культурологи, профессор факультета коммуникации, медиа и дизайна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

e-mail: anovikova@hse.ru

Платонова Олеся Александровна, кандидат искусствоведения, ведущий лектор-музыковед, Академическая филармония Нижнего Новгорода им. М. Ростроповича
e-mail: Nimrodel-saty@yandex.ru

Ростова Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой журналистики и сценарного мастерства, Институт кино и телевидения (ГИТР)
e-mail: nrostova@inbox.ru

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания
e-mail: nihrenov@mail.ru

Яцюк Ольга Григорьевна, доктор искусствоведения, профессор, Национальный Институт Дизайна
e-mail: olga-grig@mtunet.ru

Authors:

Volkova Maria Igorevna, PhD student, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

e-mail: estrada@gitis.net

Scientific adviser — Sarieva Elena Anatolyevna, PhD in Art criticism, Associate Professor, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

e-mail: estrada@gitis.net

Gamaleya Henrietta Nikolayevna, PhD in Art criticism, professor, GTR Film and Television School, chief editor of “The Art and Science of Television” magazine

e-mail: gamaleyarita@mail.ru

Kazyuchits Maksim Fyodorovich, PhD in Philosophical sciences, Academy of Media Industry

e-mail: mkazuchitz@gmail.com

Mihailov Fyodor Mihailovich, PhD student, National Design Institute, media archeologist by the “Animopticum” project

e-mail: olga-grig@mtunet.ru

Scientific adviser — Yatsuk Olga Grigoryevna, Doctor of Art criticism, professor, National Design Institute

e-mail: olga-grig@mtunet.ru

Novikova Anna Alekseyevna, Doctor of Culturology, professor at the Faculty of Communications, Media and Design at the National Research University the Higher School of Economics

e-mail: anovikova@hse.ru

Platonova Olesya Alexandrovna, PhD in Art criticism, leading musicologist-lecturer, Nizhny Novgorod Academic Philharmonic Society named after M. Rostropovich
e-mail: Nimrodel-saty@yandex.ru

Rostova Nina Vladimirovna, PhD in Art criticism, Head of the Department of Journalism and Scenario Craft, GITR Film and Television School
e-mail: nrostova@inbox.ru

Hrenov Nikolay Andreyevich, Doctor of Philosophical sciences, professor, head researcher, State Institute for Art Studies
e-mail: nihrenov@mail.ru

Yatsuk Olga Grigoryevna, Doctor of Art criticism, professor, National Design Institute
e-mail: olga-grig@mtunet.ru

Научное издание

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ №13.4

Научный журнал

Главный редактор — Г.Н. Гамалея
Научный редактор выпуска — Е.В. Дуков

Компьютерная верстка — Т. М. Лукова
Редактор — И. В. Беленький

Подписано в печать 25.12.17
Усл. печ. л. 12.3. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТР)

Контактная информация:
8 (495) 7876511
www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru
123007, Россия, Москва,
Хорошевское ш., д. 32А